78
r90

+3135

Пр. 2010

73135

Учительницы
просятъ обращаться съ
книгою

БЕРЕЖНО.

Пр. 1955 г.

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО, СОСТОЯЩЕЕ ПРИ ИМПЕРАТОРСКОМЪ МОСКОВСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТѢ. ТРУДЫ КОМИССІИ ПО УСТРОЙСТВУ ЧТЕНІЙ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ.

М. И. ГЛИНКА.

73135

СОСТАВИЛЪ
А. Е. ГРУЗИНСКІЙ.

Отд. II
№ 81. 2 экземпляръ.

Педагогическое Общество, состоящее при ИМПЕРАТОРСКОМЪ московскомъ университетѣ.
Труды Комиссіи по устройству чтеній для учащихся.

78.
Г90

М. И. Глинка.

Составилъ
А. Е. Грузинскій.

БИБЛІОТЕКА
СВЕРДЛОВСКОГО
ГОСУНИВЕРСИТЕТА
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

Типографія Т-ва И. Д. Сытина, Валовая улица, свой домъ.
МОСКВА.— 1904.

78 +92

Дозволено цензурою. Москва, 17 марта 1904 года.

Предлагаемая статья *А. Е. Грузинскаго*—**М. И. Глинка** была прочитана 21 октября 1901 года въ Историческомъ музеѣ въ Москвѣ, въ ряду чтеній, устраиваемыхъ Педагогическимъ Обществомъ, состоящимъ при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ.

Негативы свѣтовыхъ картинъ, показанныхъ при этомъ чтеніи, хранятся въ мастерской А. Анцыферовой (Москва, Арбатъ, Николо-Песковскій пер., д. Грушка) и могутъ быть воспроизведены по желанію заказчиковъ.

Къ статьѣ приложены картины изъ коллекціи, сюда относящейся. Коллекціи отпускаются безплатно въ пользованіе московскихъ учебныхъ заведеній. Хранителя коллекцій Ивана Викентьевича Юркевича (Нижняя Кисловка, д. Азанчевскаго, кв. № 4) можно видѣть отъ 7 до 9 час. вечера, кромѣ каникулярнаго времени.

М. И. ГЛИНКА.

М. И. Глинка.

Михаилъ Ивановичъ Глинка.

I.

Глинку принято называть отцомъ русской музыки. Въ какомъ смыслѣ надо это понимать? Какая же музыка была въ Россіи до него?

Начало правильнаго развитія музыки у насъ надо отнести къ концу XVII вѣка. Отъ до-Петровской Руси дошли только глухія указанія на то, что были въ ходу разные несложные музыкальные инструменты, но образцовъ самой музыки не сохранилось. Въ народѣ жила пѣсня, а книжные люди умилялись церковнымъ пѣніемъ, принесеннымъ изъ Византіи. Но развитіе всѣхъ этихъ элементовъ было задержано невѣжествомъ большинства и аскетическимъ характеромъ древне-русскаго просвѣщенія, считавшаго искусство грѣховною вещью. Толчокъ къ развитію и здѣсь, какъ и въ другихъ областяхъ просвѣщенія, былъ данъ сближеніемъ съ Западомъ. Первое появленіе у насъ оркестра (конечно, сперва изъ иностранныхъ музыкантовъ) относится къ концу XVII в. При Петрѣ Великомъ дѣло нѣсколько развивается, хотя не очень энергично, такъ какъ Петръ мало интересовался музыкой; но при его преемникахъ, особенно при Аннѣ Іоанновнѣ, концерты дѣлаются постоянною принадлежностью придворныхъ праздниковъ; появляется даже итальянская опера. Въ 1735 году въ Петербургѣ была представлена первая „драма на музыкѣ въ трехъ дѣйствіяхъ“ подъ заглавіемъ „Сила любви и ненависти“; музыка принадлежала придворному капельмейстеру Франческо Арайя, а переводъ текста — В. К. Тредьяковскому. Франческо Арайя открываетъ собой цѣлый рядъ итальянскихъ композиторовъ, бывшихъ на службѣ при русскомъ дворѣ въ царствованіе Елизаветы, Екатерины II и Александра I. Назовемъ изъ нихъ: Сарти, Галуппи, Паэзіэлло, знаменитаго Чимарозу; однимъ изъ послѣднихъ по времени былъ К. А. Кавосъ, который еще дѣйствовалъ при Глинкѣ

и готовилъ къ первой постановкѣ его „Жизнь за Царя“. Всѣ они писали и оперы, и кантаты, и другія музыкальныя произведенія, которыя исполнялись придворнымъ оркестромъ, иностранными и русскими артистами и хоромъ Императорской пѣвческой капеллы. Но вначалѣ музыка очень туго пускала корни въ русскомъ обществѣ. Итальянская опера и концерты процвѣтали главнымъ образомъ при дворѣ, да и тамъ сперва приходилось чуть не указами побуждать придворныхъ къ посѣщенію театра. А когда въ 50-хъ годахъ частный содержатель оперной и балетной труппы, итальянецъ Локателли открылъ постоянные спектакли за плату, то дѣла его пошли неважно. Въ Петербургѣ онъ, благодаря казенной субсидіи, еще держался нѣсколько лѣтъ, хотя въ концѣ концовъ все-таки долженъ былъ распустить труппу; въ Москвѣ же предпріятіе быстро лопнуло. Москва съ трудомъ привыкала къ итальянской музыкѣ; театръ Локателли у Краснаго пруда вскорѣ по открытіи сталъ слабо посѣщаться; зато ожидавшіе господъ кучера и лакеи вмѣстѣ съ солдатами, присланными для порядка, иногда принимали неожиданное участіе въ спектаклѣ усерднымъ шумомъ и дракой; напр., въ январѣ 1761 года дважды были выбиты всѣ окна въ театрѣ камнями и полѣньями[1]).

Тѣмъ не менѣе, вкусъ къ музыкѣ постепенно росъ. Драматическій словарь, составленный въ 1787 году, перечисляетъ до 60 оперъ, „драмъ на музыкѣ“ и комедій съ пѣніемъ, которыя давались въ то время въ столицахъ. Большинство этихъ произведеній были далеко не первосортнаго достоинства; но мы знаемъ, что въ числѣ ихъ были оперы Глюка, Керубини и Моцарта. Въ сезонъ 1805 года въ Москвѣ исполнялись три Моцартовскія оперы: „Донъ-Жуанъ“, „Волшебная Флейта“ и „Похищеніе изъ Сераля“. Правда, при этомъ случился такой грѣхъ, что Донъ-Жуана пѣлъ теноръ вмѣсто баритона, теноровую партію дона Октавіо исполняла мадамъ Шредеръ, а за баса Мазетто пѣлъ какой-то контральтино. Но въ московской публикѣ того времени многіе поняли, что что-то неладно, и одинъ любитель, не музыкантъ, оставилъ намъ такой отзывъ: „всѣ исполняли свое дѣло хорошо, но въ цѣломъ опера была изувѣчена“ [2]).

Со времени Елизаветы богачи-вельможи стали заводить у себя оркестры, держали балетныя и оперныя труппы, изъ

[1]) Статья И. Е. Забѣлина въ Сборн. Общ. Любит. Словесн. за 1891 г.
[2]) Записки Жихарева, часть I: Дневникъ студента.

крѣпостныхъ музыкантовъ стали появляться русскіе виртуозы и композиторы; въ столицахъ поселялись пріѣзжіе музыканты, спеціально занимавшіеся преподаваніемъ музыки; иногда это были люди съ крупною европейскою извѣстностью. Для примѣра вотъ картинка изъ музыкальной жизни Москвы въ первые годы царствованія Александра I. Здѣсь жили: старикъ Геслеръ, другъ Гайдна, серіозный музыкантъ, преподаватель теоріи музыки, окруженный глубокимъ уваженіемъ москвичей; затѣмъ молодой капельмейстеръ и композиторъ Нейкомъ, ученикъ Гайдна, одинъ изъ лучшихъ органистовъ своего времени, небезызвѣстный въ Европѣ. Изъ музыкальныхъ домовъ выдѣлялся кружокъ Е. А. Муромцевой, образованной музыкантши и хорошей пѣвицы; у нея постоянно собирались лучшіе музыканты; у магната Всеволожскаго заведены были постоянные квартеты по четвергамъ, на которые съѣзжалась вся знать; одинъ годъ первую скрипку тамъ игралъ извѣстный Роде [1]).

Въ Петербургѣ все это, разумѣется, было еще пышнѣе и шире.

Въ этомъ пробужденіи музыкальной жизни русскаго общества была одна очень важная сторона, о которой мы еще не упоминали. Нарождавшійся вкусъ къ музыкѣ пошелъ по двумъ направленіямъ: съ одной стороны, высшее общество постепенно пріучалось понимать и цѣнить богатыя сокровища западной музыки, переходя отъ водевиля съ пѣніемъ, балета и комической итальянской и французской оперы къ болѣе серіознымъ операмъ и, наконецъ, къ великимъ оркестровымъ и фортепіаннымъ произведеніямъ Гайдна, Моцарта и Бетховена; съ другой стороны, появился интересъ, который могъ захватить гораздо болѣе широкій кругъ публики, — интересъ къ своей родной пѣснѣ, къ своей народной музыкѣ. Этотъ интересъ составляетъ одну часть того стремленія къ народности, котораго первыя явственныя волны стали обозначаться въ половинѣ XVIII вѣка и которое въ XIX вѣкѣ постепенно превратилось въ могучее движеніе, увлекавшее русскую жизнь на путь самостоятельнаго развитія. Мы знаемъ, какъ со временъ Екатерины росло это національное направленіе въ русской литературѣ и наукѣ, какъ пробуждался интересъ къ русской исторіи, къ русской жизни, къ народной поэзіи и быту; знаемъ, какъ работали надъ этимъ въ разныхъ напра-

[1]) Записки С. Жихарева.

вленіяхъ Ломоносовъ, Фонвизинъ, Новиковъ и др. То же направленіе давало себя знать и въ музыкѣ. И вотъ на ряду съ господствомъ западной музыки рождается и растетъ національное направленіе; появляется рядъ оперъ съ сюжетами изъ русской жизни и исторіи, съ музыкой въ русскомъ духѣ, появляется рядъ русскихъ музыкантовъ-композиторовъ, виртуозовъ и пѣвцовъ. Драматическій словарь 1787 г. указалъ до 15 оперъ русскихъ композиторовъ съ народными и бытовыми сюжетами. Назовемъ изъ нихъ „Гостиный дворъ“, текстъ и музыка котораго принадлежали учившемуся въ Италіи крѣпостному гр. Ягужинскаго — Матинскому, и „Мельника-колдуна, свата и обманщика“ Аблесимова съ музыкой изъ русскихъ пѣсенъ.

Всѣ эти русскія оперы, надо сказать, были очень незатѣйливы; аріи въ нихъ имѣли характеръ куплетовъ или пѣсенъ, промежутки заполнялись разговоромъ, сцены со многими дѣйствующими лицами обыкновенно не клались на музыку, дальше дуэтовъ и изрѣдка хора дѣло большею частью не шло, и оркестръ игралъ второстепенную роль аккомпанемента. Давать въ музыкѣ характеристику лица или драматическаго положенія обыкновенно вовсе не входило въ задачу композитора. Большинство оперъ было комическаго содержанія и походило на водевили съ пѣніемъ отдѣльныхъ пѣсенъ и куплетовъ. Національный характеръ музыки заключался въ томъ, что брались мотивы народныхъ пѣсенъ или сочинялось подражаніе имъ, и то и другое обдѣлывалось на иностранный ладъ; самые мотивы народные обыкновенно были подправлены нарочно, „для улучшенія“, или не нарочно, такъ какъ записать вѣрно мелодію русской народной пѣсни нелегко, и тогда еще плохо понимали, какъ браться за это. Такъ какъ среди русскихъ все-таки мало было хорошихъ музыкантовъ, то нерѣдко иностранные композиторы писали музыку въ русскомъ духѣ. Итальянцы Сарти и Галуппи писали много такой музыки; они писали даже духовныя произведенія для русской церкви; одинъ изъ романсовъ Сарти — „Я не знала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить“ — сталъ народною пѣсней. Особенно много оперъ — комическихъ и серіозныхъ — на русскіе сюжеты писалъ К. А. Кавосъ, дѣйствовавшій въ Петербургѣ съ начала XIX в. до 40-хъ годовъ. У него есть оперы на былинные сюжеты („Добрыня“, „Илья“), сказочные („Жаръ-птица“, „Князь-невидимка“) и историческіе („Юность Іоанна III“, „Крестьяне“, „Иванъ Сусанинъ“).

Въ первую четверть XIX столѣтія, когда Глинка росъ и учился, музыкальная жизнь русскаго общества продолжала развиваться. Тутъ начинаетъ укореняться симфоническая и концертная музыка. Въ 1802 году основывается въ Петербургѣ филармоническое общество, которое надолго служитъ главнымъ разсадникомъ серіозной музыки. Здѣсь исполняются оркестровыя вещи Гайдна, Моцарта, Генделя, Бетховена. Кромѣ публичныхъ концертовъ, богатые люди устраиваютъ домашнія музыкальныя собранія на широкую ногу, съ прекраснымъ оркестромъ, лучшими артистами. Домашніе оркестры стали часто встрѣчаться и въ провинціальной глуши, въ помѣщичьихъ усадьбахъ средней руки. А въ Петербургѣ, напримѣръ, въ 1822 году было около 20 дипломированныхъ профессоровъ и учительницъ музыки, множество оркестровыхъ музыкантовъ, около 40 музыкальныхъ мастерскихъ и магазиновъ, нѣсколько нотныхъ издателей.

Не слѣдуетъ очень обольщаться этой, повидимому, пышной картиной: въ ней несомнѣнно было развитіе и движеніе впередъ, но было много и внѣшняго и мелкаго. Въ столицахъ увлеченіе музыкой было нерѣдко дѣломъ моды, подражанія вкусамъ двора, тщеславія; серіозную музыку понимали немногіе изъ тѣхъ, кто ѣздилъ на концерты и держалъ оркестры, а большинство любило танцовальные мотивчики, плѣнялось мыслью, что музыка—благородное занятіе, подходящее для россійскаго дворянина, и тѣшилось громомъ оркестра, подъ который было весело сидѣть за парадным обѣдомъ. Умѣніе наслаждаться легкой французской или итальянской оперой считалось уже довольно высокою степенью музыкальности. Въ провинціи вкусы были, конечно, еще неприхотливѣе; крѣпостные музыканты часто играли ниже всякой критики, а помѣщикъ-любитель былъ сродни тому Крыловскому чудаку, который съ восторгомъ говорилъ про своихъ пѣвчихъ: „Они немножечко дерутъ, зато ужъ въ ротъ хмельного не берутъ“. Въ дворянскихъ семьяхъ дѣвицъ почти всегда учили пѣть и играть на фортепіано или въ крайнемъ случаѣ на гитарѣ, но главною цѣлью при этомъ обыкновенно было не музыкальное развитіе, а свѣтскія и житейскія соображенія, которыя такъ хорошо выражены Пушкинымъ:

Зовутъ сосѣда къ самовару,
А Дуня наливаетъ чай.
Ей шепчутъ: „Дуня, примѣчай“!

Потомъ приносятъ и гитару
И запищитъ она (Богъ мой!):
„Приди въ чертогъ ко мнѣ златой“.

Цѣль эта достигалась вполнѣ достаточно, если дѣвица въ нѣсколько лѣтъ выдалбливала нѣсколько пустенькихъ пьесъ; она выходила замужъ, и фортепіано, благополучно сыгравъ свою партію въ этомъ домашнемъ концертѣ, захлопывалось, обрастало пылью и тихонько дремало и дряхлѣло у стѣнки помѣщичьей зальцы, пока у хозяйки не подрастали дочери.

Все это въ порядкѣ вещей. Серіозное значеніе музыки быстро открывается человѣку лишь при выдающихся способностяхъ, но это всегда будетъ удѣломъ отдѣльныхъ личностей; а чтобы она оказала свое важное развивающее значеніе въ цѣломъ обществѣ, для этого требуется много времени и усилій,— вкусъ къ хорошей музыкѣ долженъ заботливо насаждаться и растетъ медленно, опираясь на общее развитіе, на культурность всего строя жизни, на привычку человѣка находить себѣ удовлетвореніе не въ грубыхъ ощущеніяхъ, а въ области болѣе тонкихъ и духовныхъ впечатлѣній. Оглянемся кругомъ: въ наше время знакомство съ музыкой приняло очень широкіе размѣры, проникло чуть не во всѣ классы общества; но если присмотрѣться внимательно и спросить себя, часто ли музыка доставляетъ намъ свои лучшія впечатлѣнія, многіе ли отвращаются отъ пустой, пошлой музыки, стремятся къ чистымъ и прекраснымъ ея образцамъ, легко понять, что 75 лѣтъ назадъ это дѣло не могло стоять очень высоко.

Національное направленіе въ музыкѣ, о которомъ мы говорили выше, продолжало развиваться въ XIX вѣкѣ, но и тутъ было далеко до совершенства. Развитіе внѣшнее, такъ сказать, количественное, было довольно значительно. Общій подъемъ жизни и бодрое настроеніе, вызванное реформами первыхъ лѣтъ правленія Александра I, должны были, разумѣется, отразиться и въ области музыки, а сильный толчокъ, который былъ данъ національному чувству эпохой 1812 года, замѣтно наклонилъ вкусы общества въ сторону русской музыки и народной пѣсни. Этимъ объясняется большой успѣхъ многочисленныхъ оперъ Кавоса на національные и патріотическіе сюжеты и то, что помѣщичьи оркестры стали нерѣдко исполнять русскія пѣсни; здѣсь же лежитъ причина появленія еще болѣе многочисленныхъ, чѣмъ въ XVIII вѣкѣ, рус-

скихъ музыкантовъ, пѣвцовъ и композиторовъ. Среди послѣднихъ въ Александровскую эпоху выдѣляются: Алябьевъ, Верстовскій, Вьельгорскій, Варламовъ, Козловскій, Титовъ. Но всѣ эти дѣятели не отличались ни сколько-нибудь крупнымъ талантомъ, ни солиднымъ музыкальнымъ образованіемъ; слѣдовательно, глубины чувства или даже большой и искусной композиторской техники у нихъ нельзя искать. Ихъ произведенія, оперы, романсы, кантаты и т. п. въ свое время нравились; напр., романсы Алябьева, Титова и позднѣе Варламова пользовались широкою извѣстностью, а кантаты Верстовскаго, исполнявшіяся съ оркестромъ на сценѣ и въ костюмахъ, считались даже очень крупными и новыми событіями музыкальной жизни. Это указываетъ болѣе всего на нетребовательность тогдашней публики: всѣ эти вещи скоро были забыты. Въ нихъ встрѣчались проблески искренняго чувства и извѣстная музыкальность (нѣкоторые романсы Вьельгорскаго, напр., цѣнилъ и охотно пѣлъ Глинка), но ничего яркаго, талантливаго въ нихъ не было. Если не часто встрѣчалось умѣнье создать изящный и выразительный романсъ, то еще хуже справлялись съ болѣе сложными задачами; большія пьесы для фортепіано и симфоническія произведенія почти совершенно отсутствовали, а оперы при слабой и скудной оркестровкѣ страдали тѣми же общими недостатками, какъ и ихъ предшественницы въ XVIII вѣкѣ: отдѣльные кусочки музыки плавали среди текста, почти не связанные съ нимъ, и въ оркестрѣ и въ голосахъ почти не было и попытокъ передать сложный ходъ драмы и оригинальную игру душевныхъ движеній у каждаго дѣйствующаго лица.

Даже то, что должно бы, казалось, составлять самую сильную сторону русскаго композитора — русскій народный духъ музыки,— осталось почти на той же ступени случайнаго пользованія мотивами народной пѣсни, обыкновенно подпорченной формами европейской музыки. Несмотря на усилившійся интересъ къ народности, тогда народъ знали еще плохо и любили подкрашивать его бытъ (какъ подправляли и его пѣсню), когда брались его изображать. Извѣстна ложная и сентиментальная окраска крестьянской жизни въ тогдашней литературной новинкѣ—„Бѣдной Лизѣ“ Карамзина. Въ области музыки происходило то же самое. Три года спустя по выходѣ въ свѣтъ „Бѣдной Лизы“ Титовъ пишетъ музыку оперы „Tatiana ou la jeune paysanne des Montagnes de Vorobioff“, текстъ которой составляетъ *французскій пѣвецъ Клапаредъ*; оперу

ставятъ на французской сценѣ. Легко себѣ представить, сколько тамъ было русскаго въ музыкѣ и въ текстѣ!

Изъ всѣхъ произведеній того времени до сихъ поръ не забыта одна „Аскольдова могила“ Верстовскаго, но и она при большей талантливости автора, при красотѣ и выразительности отдѣльныхъ арій и хоровъ, была, какъ музыкальная драма, несвободна отъ всѣхъ названныхъ недостатковъ. Русская музыка въ то время еще далеко не вышла на самостоятельную дорогу; она только искала своихъ путей и дѣлала свои первые, неловкіе шаги.

Это было вполнѣ естественно. Что нужно было ей для того, чтобы стать на своихъ ногахъ?

Двѣ вещи. Во-первыхъ, ей предстояло сдѣлаться вполнѣ искусствомъ. Это значитъ, что русскій музыкантъ долженъ былъ овладѣть всѣмъ громаднымъ развитіемъ западной Европы, гдѣ музыка была тонко разработана и въ формахъ своихъ и въ содержаніи, гдѣ она успѣла достигнуть необычайнаго разнообразія и сложности звуковыхъ сочетаній и при богатствѣ и изяществѣ формъ сдѣлалась могучимъ, гибкимъ орудіемъ для выраженія всей массы чувствъ и настроеній, живущихъ въ душѣ культурнаго человѣка XIX столѣтія. Это — обширная и трудная наука, въ которой русскій музыкантъ начала XIX вѣка едва сталъ разбирать первыя строки; для усвоенія ея нужно широкое и основательное музыкальное образованіе. Но и это составляетъ лишь половину дѣла. Музыка каждаго крупнаго историческаго народа должна рано или поздно получить національный характеръ, чтобы всѣ жизненные интересы народа, которые способны выразиться въ звукахъ, выражались въ звукахъ, этому народу свойственныхъ и естественно у него сложившихся. Такой естественной музыкой народа прежде всего является его пѣсня, поэтому музыка всѣхъ народовъ въ далекомъ прошломъ основана на пѣснѣ. Но въ то время, какъ на западѣ музыка имѣла нѣсколько столѣтій своего роста и развитіе ея шло параллельно съ общимъ прогрессомъ жизни, у насъ дѣло было въ худшемъ положеніи.

Въ до-Петровскую эпоху жизнь русскаго народа носила такой характеръ, который не благопріятствовалъ развитію какой бы то ни было музыки, кромѣ церковнаго пѣнія, да и оно шло по старинѣ; пѣсня же народная была достояніемъ низшаго класса, который не могъ ее совершенствовать и развивать за полнымъ отсутствіемъ образованія; онъ могъ только

ее сберечь для будущаго. Въ XVIII же вѣкѣ жизнь Россіи пошла такимъ ускореннымъ ходомъ, при которомъ интересы государственные, военные, экономическіе и, наконецъ, общепросвѣтительные овладѣли всѣми силами народа; затѣмъ усвоеніе западной культуры сразу внесло къ намъ сложную и богатую европейскую музыку, которая была трудна и, кромѣ того, выросла на чужой почвѣ. Мы стали усердно ее усвоивать и изучать, потому что она соотвѣтствовала цивилизованнымъ интересамъ, которые стали дѣлаться близки и намъ, но мы вспомнили тогда, что у насъ есть и своя музыка — народныя пѣсня — и стали знакомиться съ ней. Не сразу далось намъ это знакомство; мы невольно искали въ ней тѣхъ же формъ и тѣхъ же правилъ, какимъ научились отъ Европы, и сперва часто становились втупикъ, потому что русская пѣсня оригинальна: у нея оказались свои особенныя гаммы, свои размѣры, своя гармонія. Мы разглядѣли все это ясно только во второй половинѣ XIX вѣка, а русскій музыкантъ XVIII и начала XIX в., слушая народную пѣсню, не рѣшался вѣрить своимъ ушамъ и записывалъ мелодію, подгибая и обламывая въ ней то, что не укладывалось въ знакомыя, правильныя рамки западной музыки.

Итакъ, и здѣсь нужны были и общее образованіе, и внимательное изученіе дѣла. Наконецъ, дѣятелямъ въ области русской національной музыки предстояла еще одна трудная задача.

Народная пѣсня, которая должна была лечь въ основу новой русской музыки, не годилась для этого въ своемъ чистомъ видѣ. Она создалась въ народѣ вмѣстѣ со словами и неотдѣлимо отъ нихъ выражала всѣ тѣ чувства и интересы, изъ которыхъ складывалась народная жизнь. Образованный классъ, который взялъ теперь въ свои руки эту пѣсню, не могъ ограничиться ни тѣми чувствами, которыя находилъ въ ней, ни ея формой; присоединившись къ сложной европейской цивилизаціи и живя ея интересами, узнавъ ихъ отраженіе въ западной музыкѣ, онъ долженъ былъ разработать народную пѣсню, дать своимъ національнымъ мелодіямъ новый видъ, чтобы онѣ могли выражать все разнообразіе культурной жизни, и, сохранивъ національный характеръ этихъ мелодій, приспособить къ нимъ всѣ современныя формы музыки.

Эта послѣдняя задача не могла быть рѣшена однимъ изученіемъ и образованіемъ, хотя они и очень важны для ея

Залъ въ домѣ села Новоспасскаго.

рѣшенія; здѣсь требовалось высшее дарованіе, талантъ, и чѣмъ онъ былъ крупнѣе, тѣмъ больше могъ подвинуть впередъ развитіе музыки. Такимъ крупнымъ талантомъ въ дѣлѣ созданія русской національной музыки и явился М. И. Глинка.

II.

Глинка родился въ 1804 году въ помѣщичьей семьѣ Смоленской губерніи и до 13 лѣтъ жилъ въ тиши деревни, окруженный попеченіями бабушки и матери. Съ раннихъ лѣтъ ребенка обучали французскому языку и рисованію, а около 10 лѣтъ, когда обозначилась его страсть къ музыкѣ, онъ сталъ учиться на фортепіано. Музыкальныя способности его развивались главнымъ образомъ благодаря тому, что онъ съ дѣтства часто могъ слушать крѣпостной оркестръ у себя дома.

Вотъ какъ самъ Глинка разсказываетъ о первомъ сильномъ впечатлѣніи отъ музыки. „Однажды, когда я былъ по 10 или 11 году, играли квартетъ Крузеля съ кларнетомъ; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатлѣніе; я оставался цѣлый день потомъ въ какомъ-то лихорадочномъ состояніи, былъ погруженъ въ неизъяснимое томительно-сладкое состояніе и на другой день во время урока рисованія былъ разсѣянъ; въ слѣдующій урокъ разсѣянность еще увеличилась... Учитель, наконецъ

догадавшись, въ чемъ было дѣло, сказалъ мнѣ, что онъ замѣчаетъ, что я все только думаю о музыкѣ. „Что жъ дѣлать!— отвѣчалъ я: — музыка — душа моя“. Способность увлекаться музыкой до самозабвенія отличала Глинку въ теченіе всей жизни: юношей въ Миланѣ, на представленіи „Сонамбулы“ съ знаменитыми Паста и Рубини онъ, „обнявшись въ ложѣ съ знакомымъ, проливаетъ обильный токъ слезъ умиленія и восторга“; въ зрѣлые годы онъ слушалъ въ Малороссіи оркестръ помѣщика Тарновскаго и описываетъ свое впечатлѣніе такъ: „играли и очень недурно, антракты къ Эгмонту Бетховена; № Clärchens Tod произвелъ на меня глубокое впечатлѣніе; въ концѣ я схватилъ себя за руку: мнѣ показалось отъ перемежки движенія валторнъ, что и у меня остановились пульсы“; позднѣе въ Варшавѣ онъ плачетъ, слушая фуги Баха въ исполненіи органиста Фрейера.

Съ дѣтства же обозначалось изящество его музыкальной организаціи. Разсказывая о томъ, какъ онъ слушалъ русскія пѣсни, переложенныя для восьми духовыхъ инструментовъ, Глинка называетъ это впечатлѣніе грустно-нѣжнымъ и прибавляетъ, что онъ съ трудомъ переносилъ рѣзкіе звуки (та же особенность была у Моцарта). И дѣйствительно, во всей музыкѣ Глинки поражаетъ ея изящество, отсутствіе всего рѣзкаго и тяжелаго въ самыхъ сильныхъ и драматическихъ мѣстахъ; его оркестръ при большой полнотѣ и блескѣ всегда прозраченъ (выраженіе самого Глинки); спеціалисты-музыканты удивляются умѣнію Глинки достигать громадной силы и звучности, употребляя сравнительно скромныя оркестровыя средства и никогда не впадая въ грубую и шумную трескотню.

Слушая въ своемъ Новоспасскомъ эти „грустно-нѣжные“ звуки русскихъ пѣсенъ и весь репертуаръ дядиныхъ музыкантовъ, 10-лѣтній Глинка самъ бралъ въ руки скрипку или флейту и пробовалъ подыгрывать; оркестръ былъ для него источникомъ самыхъ живыхъ восторговъ.

Такъ онъ жилъ до 13 лѣтъ. Въ 1817 году его повезли въ Петербургъ учиться и отдали въ только что открытый Благородный пансіонъ при Педагогическомъ институтѣ. Здѣсь Глинка пробылъ около 5 лѣтъ. О своемъ воспитаніи въ пансіонѣ онъ отзывается довольно тепло, хотя въ своихъ запискахъ и рисуетъ портреты цѣлаго ряда невѣжественныхъ *оригиналовъ*, какъ онъ ихъ называетъ, изъ преподавателей младшихъ классовъ. Учился онъ хорошо и, окончивъ курсъ, долженъ былъ поступить по обычаю на службу; отецъ про-

чилъ его по дипломатической части. Разумѣется, канцелярія вовсе не улыбалась юному артисту, который уже чувствовалъ ясно свое призваніе, и онъ, протянувъ съ грѣхомъ пополамъ года 3—4, вышелъ въ отставку. Между тѣмъ, музыкальное его развитіе шло впередъ. Съ самаго пріѣзда въ Петербургъ онъ сталъ брать уроки на фортепіано у знаменитаго Фильда.

Джонъ Фильдъ, европейски извѣстный піанистъ начала XIX вѣка, много разъ концертировавшій въ Европѣ, авторъ „Ноктюрновъ“, которые были тогда новинкой и позднѣе высоко цѣнились Листомъ, послѣднюю половину своей жизни (болѣе 25 лѣтъ) прожилъ въ Россіи, давая уроки музыки въ Петербургѣ, а потомъ — въ Москвѣ. Глинка успѣлъ взять у него лишь нѣсколько уроковъ, но навсегда сохранилъ память о его нѣжной, поэтической игрѣ; мягкую грацію фильдовскаго исполненія Глинка, по свойству своей натуры, склоненъ былъ цѣнить даже выше мощной энергіи царя піанистовъ Листа. Здѣсь кстати будетъ сказать, что Глинка отъ всякаго

13-лѣтній Глинка съ матерью и сестрой.

исполненія музыки требовалъ, во-первыхъ, безукоризненной чистоты (которую онъ любилъ звать *опрятностью*) и, во-вторыхъ, сдержанности, чувства мѣры въ выраженіи; всякое

Глинка въ 1824 г.

преувеличеніе, большая подчеркнутость осуждались имъ, какъ нѣчто, недостойное искусства.

Отъ Фильда онъ перешелъ къ Карлу Мейеру, ученику Фильда, тоже выдающемуся виртуозу своего времени; у него Глинка учился нѣсколько лѣтъ игрѣ на фортепіано и теоріи музыки. Этому Мейеру онъ приписывалъ большое вліяніе на развитіе своего таланта.

Въ Петербургѣ нашъ юный музыкантъ часто посѣщалъ театръ; тогда давалось много разнообразныхъ оперъ и были прекрасные русскіе пѣвцы; Глинка былъ въ неописанномъ восторгѣ. Въ знакомыхъ домахъ онъ тоже получалъ много

музыкальныхъ впечатлѣній. Лѣто онъ провелъ въ своей смоленской деревнѣ и тамъ мало-по-малу взялся за управленіе оркестромъ, который почти всегда былъ къ его услугамъ; это обогащало его практическими знаніями въ его дѣлѣ, онъ разучивалъ съ своими музыкантами уже довольно серіозныя произведенія, въ числѣ которыхъ было по одной симфоніи Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Занимаясь съ Мейеромъ и одновременно учась пѣнію и игрѣ на скрипкѣ, Глинка началъ сочинять самъ. Изъ его попытокъ довольно долго не выходило ничего порядочнаго; это объясняется отчасти не очень правильными занятіями, отъ которыхъ Глинку отвлекала свѣтская жизнь,—онъ часто бывалъ въ обществѣ, любилъ танцовать,—а болѣе всего, кажется, тѣмъ, что Мейеръ не умѣлъ найти для своего даровитаго ученика подходящаго способа занятій. Глинка и тогда и послѣ не разъ пробовалъ заниматься теоріей композиціи у разныхъ учителей въ Петербургѣ и за границей, но рѣдко оставался доволенъ; его вполнѣ удовлетворилъ только берлинскій профессоръ Дэнъ, у котораго онъ въ первый разъ сталъ заниматься, уже задумавъ „Жизнь за Царя“, и къ которому вторично поѣхалъ учиться за годъ до смерти. Механическіе школьные пріемы большинства тогдашнихъ теоретиковъ казались скучными и ненужными Глинкѣ, чуявшему въ себѣ крупное оригинальное дарованіе, и онъ шутливо замѣчаетъ, что строгій нѣмецкій контрапунктъ не всегда соглашается съ пылкой фантазіей. Какъ бы то ни было, но знанія Глинки долго были разрознены, безсвязны, и ему приходилось самому выбиваться на широкую дорогу, ощупью и медленно овладѣвая сложною наукой композиціи. Первые опыты его писались для струнныхъ инструментовъ и оркестра, хотя онъ больше всего занимался фортепіано; въ этомъ сказалась особенность его дарованія. Онъ во всю жизнь не написалъ ничего крупнаго и цѣннаго для фортепіано,—оркестръ и голосъ были его любимой сферой. Онъ рано сталъ писать и вокальныя вещи; первымъ удачнымъ своимъ романсомъ онъ считалъ „Не искушай меня безъ нужды“, написанный около 1825 года. Съ этихъ поръ его романсы появляются одинъ за другимъ въ большомъ количествѣ; онъ часто поетъ ихъ самъ и очень искусно, они имѣютъ успѣхъ и создаютъ ему первую популярность въ музыкальныхъ кружкахъ Петербурга. Его свѣтскія связи расширяются; онъ знакомится съ большими барами, любителями музыки—Толстыми, Голицыными, Вьельгорскими, входитъ

въ кругъ, гдѣ были своими Жуковскій, Пушкинъ, Дельвигъ, Грибоѣдовъ, и завязываетъ съ ними дружескія отношенія. Онъ пишетъ итальянскія аріи, серенады, квартеты для голосовъ. Во всей этой музыкѣ еще нѣтъ серіознаго и опредѣленнаго характера, и только въ лучшихъ романсахъ Глинкѣ

М. И. Глинка въ 1830 г.

удается достигать искренности чувства и изящной выразительности; въ нѣкоторые изъ нихъ онъ пробуетъ вложить русскій характеръ, сближая ихъ съ народною пѣсней.

Этотъ періодъ жизни Глинки заканчивается усиленіемъ болѣзненности, отъ которой онъ страдалъ всю жизнь, и въ 1830 году доктора посылаютъ его лѣчиться въ Италію.

Болѣе трехъ лѣтъ пробылъ Глинка въ разныхъ городахъ Италіи и Германіи, расширяя свое музыкальное развитіе. Онъ поѣхалъ за границу съ довольно пестрымъ и случайнымъ запасомъ свѣдѣній и съ недостаточно развитымъ и обработаннымъ вкусомъ; онъ очень искренно признается въ своихъ „Запискахъ“: „Въ Ахенскомъ театрѣ слышалъ „Фиделіо“ Бетховена и „Фрейшютца“ Вебера. „Фиделіо“ въ первый разъ мы съ Ивановымъ не поняли, второе же представленіе довело насъ до слезъ“. Во Франкфуртѣ шла „Медея“ Керубини: „Признаюсь, что я понялъ только увертюру; остального рѣшительно не уразумѣлъ и вовсе не помню“. Этого Керубини Глинка подъ конецъ жизни ставилъ очень высоко.

Въ Италіи онъ переслушалъ массу музыки, слышалъ знаменитѣйшихъ пѣвцовъ и пѣвицъ; вкусъ его сталъ развиваться, и онъ нерѣдко рѣзко критикуетъ виртуозничаніе и аффектацію пѣвцовъ, отсутствіе простоты и глубины въ операхъ Беллини, Доницетти. Его собственное творчество выражается въ цѣломъ рядѣ романсовъ на итальянскія слова и въ итальянскомъ духѣ; опять идутъ аріи, серенады, ихъ печатаютъ итальянскіе издатели, поютъ въ артистическихъ кругахъ; однажды онъ даже пишетъ для примадонны Този арію, которую та намѣрена была вставить въ свою роль Доницеттіевской оперы „Фаустъ“; онъ занимается пѣніемъ (его голосъ сильно улучшается), беретъ уроки композиціи. Однимъ словомъ, на видъ передъ нами — разнообразная и богатая дѣятельность. Но Глинка стоитъ на ложной дорогѣ въ своемъ творчествѣ, и всѣ эти сочиненія въ итальянскомъ духѣ, наконецъ, прежде всего перестаютъ удовлетворять его самого.

Послушаемъ, какъ онъ самъ подводитъ итоги своей заграничной жизни: „Частое обращеніе съ пѣвцами и пѣвицами практически познакомило меня съ капризнымъ и труднымъ искусствомъ управлять голосомъ и ловко писать для него. Nozzari и Todor въ Неаполѣ были для меня представителями искусства, доведеннаго до высшаго совершенства; они умѣли сочетать невѣроятную отчетливость съ непринужденной естественностью. Мои занятія въ композиціи считаю менѣе утѣшительными. Немалаго труда стоило мнѣ поддѣлываться подъ итальянское Sentimento brillante, какъ они называютъ ощущеніе благосостоянія, которое есть слѣдствіе организма, счастливо устроеннаго подъ вліяніемъ благодѣтельнаго южнаго солнца. Мы, жители сѣвера, чувствуемъ иначе: впечатлѣнія или насъ вовсе не трогаютъ, или глубоко западаютъ въ душу.

У насъ или неистовая веселость, или горькія слезы. Любовь у насъ всегда соединена съ грустью... Всѣ написанныя мною въ угожденіе жителямъ Милана пьесы, изданныя весьма опрятно Giovanni Ricordi, убѣдили меня только въ томъ, что я шелъ не своимъ путемъ и что я искренно не могъ быть итальянцемъ. Тоска по отчизнѣ навела меня постепенно на мысль писать по-русски".

Переѣхавъ въ 1833 году изъ Италіи въ Берлинъ, Глинка началъ заниматься съ Дэномъ, по его словамъ, „первымъ музыкальнымъ знахаремъ въ Европѣ". Полгода этихъ усидчивыхъ занятій имѣли огромное значеніе для Глинки; онъ говоритъ, что Дэнъ не только привелъ въ порядокъ его познанія, но и идеи объ искусствѣ вообще, и что съ лекцій Дэна онъ началъ работать не ощупью, а сознательно. Здѣсь впервые талантъ Глинки вошелъ въ соприкосновеніе съ величавой серіозностью нѣмецкой музыки, что должно было отразиться на совершенствѣ формы и на глубинѣ его творчества. Пробудившееся національное сознаніе съ тѣхъ поръ не покидало нашего композитора; во время занятій съ Дэномъ онъ пишетъ попури изъ русскихъ пѣсенъ, дѣлаетъ наброски увертюры-симфоніи на русскую тему, при чемъ бросаетъ ее, потому что „она была разработана по-нѣмецки". Наконецъ, тутъ же онъ сочиняетъ тему: „Какъ мать убили" просто въ видѣ отдѣльной аріи[1]). Мысль о національной оперѣ западаетъ въ его голову сперва еще въ смутномъ видѣ неопредѣленной мечты. Онъ пишетъ изъ Берлина пріятелю: „У меня есть проектъ въ головѣ, идея... Признаться ли тебѣ? Мнѣ кажется, что я могъ бы дать на театрѣ нашемъ сочиненіе большихъ размѣровъ. Это не будетъ chef d'oeuvre, я первый готовъ въ томъ согласиться, но все-таки это будетъ ужъ не такъ плохо. Главное состоитъ въ выборѣ сюжета. Во всякомъ случаѣ онъ будетъ совершенно національный. И не только сюжетъ, но и музыка: я хочу, чтобы мои дорогіе соотечественники были тутъ, какъ у себя дома, и чтобы за границей меня не принимали за выскочку, за гордеца, рядящагося, какъ ворона, въ павлиньи перья... Кто знаетъ, найду ли я въ себѣ силы и талантъ, необходимые для выполненія обѣщанія, которое я далъ себѣ".

Такъ робко и скромно подходилъ къ своей задачѣ будущій творецъ нашей національной музыки. Онъ еще не имѣлъ

---

[1]) Теперь она входитъ въ оперу „Жизнь за Царя".

сюжета, но уже въ его головѣ слагались мотивы, проникнутые народностью. Отчего онъ такъ робѣлъ? „Русскихъ“ оперъ было уже написано множество; одинъ Кавосъ, какъ мы видѣли, имѣлъ ихъ цѣлый рядъ. Да, но Глинка чувствовалъ, что ему предстоитъ сдѣлать нѣчто иное: онъ не могъ удовлетвориться тѣмъ жалкимъ подобіемъ народности, какое считалось тогда за „русскій духъ“; талантъ подсказывалъ ему необходимость проникнуть во внутреннюю глубину національности и облечь вынесенное оттуда зерно въ новыя, неиспробованныя на Руси формы. Интересно, что сперва Глинкѣ мерещился иной сюжетъ его первой оперы, не историческій. Онъ пишетъ, что, вернувшись изъ Берлина въ 1834 г. въ Москву, онъ продолжалъ думать о русской оперѣ. „Словъ у меня не было, а въ головѣ вертѣлась „Марьина роща“, и я игралъ на фортепіано нѣсколько отрывковъ сценъ, которыя отчасти послужили мнѣ для „Жизни за Царя“. „Марьина роща“, это—одна изъ раннихъ сентиментальныхъ повѣстей Жуковскаго, смѣнившая въ симпатіяхъ публики „Бѣдную Лизу“, на которую походила тономъ. Здѣсь оправдалась характеристика, которую далъ себѣ Глинка: „Сентиментальная поэзія Жуковскаго мнѣ чрезвычайно нравилась и трогала меня до слезъ. Вообще говоря, въ молодости я былъ парень романическаго устройства и любилъ поплакать сладкими слезами умиленія“.

Вернувшись въ Россію, Глинка поселился въ Петербургѣ и сталъ постояннымъ посѣтителемъ вечеровъ Жуковскаго, у котораго тогда еженедѣльно собирались Пушкинъ, Вяземскій, Гоголь, Плетневъ, Одоевскій, Вьельгорскій и др. Здѣсь, на этихъ вечерахъ, произошелъ окончательно выборъ сюжета будущей оперы. Глинка пишетъ: „Жуковскій искренно одобрилъ мое намѣреніе и предложилъ мнѣ сюжетъ Ивана Сусанина. Сцена въ лѣсу глубоко врѣзалась въ моемъ воображеніи; я находилъ въ ней много оригинальнаго, характерно-русскаго. Жуковскій хотѣлъ самъ писать слова и для пробы сочинилъ извѣстные стихи: „Ахъ, не мнѣ бѣдному, вѣтру буйному, довелось принять вздохъ послѣдній его“. Занятія не позволили ему исполнить своего намѣренія, и онъ сдалъ меня въ этомъ дѣлѣ на руки барона Розена. Мое воображеніе предупредило, однакоже, прилежнаго нѣмца; какъ бы по волшебному дѣйствію вдругъ создался и планъ цѣлой оперы, и мысль противопоставить русской музыкѣ — польскую. Наконецъ, многія темы и даже подробности разработки, все это разомъ вспыхнуло въ головѣ моей“.

Эта перемѣна сюжета безспорно была крупнымъ шагомъ впередъ. Сентиментальный и ложный сюжетъ „Марьиной рощи“, въ которомъ нѣтъ ничего русскаго, не далъ бы возможности Глинкѣ расправить свои выраставшія крылья и дать исходъ національнымъ стремленіямъ, переполнявшимъ его душу. Иванъ Сусанинъ выводилъ его на твердую почву русской исторіи и русскаго быта, давалъ творчеству художника серіозную и широкую задачу.

Съ точки зрѣнія нашихъ современныхъ требованій отъ исторической драмы, „Жизнь за Царя“ и по музыкѣ, а еще болѣе по замыслу и обработкѣ текста, заключаетъ въ себѣ тоже немало условнаго и ложнаго, т.-е. задача оказалась превышающей силы композитора и поэта. Но она напрягла всѣ силы Глинки и побудила его дать самое высшее, на что онъ только былъ способенъ; неполное же ея рѣшеніе зависѣло отъ времени, въ которое жилъ Глинка. На замыслѣ „Жизни за Царя“ лежитъ печать условнаго и ложнаго взгляда на русскій народъ, на его бытъ и характеръ. Но не забудемъ, что къ 30-мъ годамъ образованное общество еще очень плохо знало народную жизнь; интересъ къ ней уже пробудился, но настоящее изученіе ея едва начиналось; народъ разсматривали чаще всего сквозь идиллическую, сентиментальную призму; самое національное чувство, сильно возбужденное событіями Отечественной войны, а въ 30-хъ годахъ подогрѣтое усиленіемъ русскаго значенія въ Европѣ при Николаѣ I, принимало тогда нерѣдко грубоватыя формы квасного патріотизма, съ точки зрѣнія котораго русскій человѣкъ былъ во всемъ такой великолѣпный молодецъ, лучше котораго ничего быть не можетъ. Это увлеченіе сильно заслоняло отъ патріотовъ ихъ плохое знакомство съ этимъ великолѣпнымъ молодцомъ и позволяло раскрашивать его яркими и фальшивыми красками. Не забудемъ, что изъ того самаго кружка, гдѣ зародился сюжетъ „Жизни за Царя“, Гоголь вынесъ то преувеличенно восторженное отношеніе къ русской натурѣ и русскому человѣку, которое ярко обозначается въ лирическихъ мѣстахъ „Мертвыхъ душъ“ и въ „Перепискѣ съ друзьями“. Иногда говорятъ: „Какъ жаль, что Жуковскій не написалъ всего либретто для Глинки“. — Конечно, жаль: мы имѣли бы, навѣрно, лучше обдуманный и расположенный планъ, прекрасный языкъ и звучные стихи, но, тоже навѣрно, въ его драмѣ остался бы нерушимо тотъ недостатокъ исторической и бытовой правды, какой мы замѣчаемъ въ оперѣ сейчасъ. Я

не хочу сказать, что настоящему Сусанину или Антонидѣ или Ванѣ были недоступны тѣ возвышенныя и трогательныя чувства, какія они выражаютъ на сценѣ, но тѣ же или подобныя настроенія русскій простой человѣкъ переживаетъ иначе и выражаетъ въ иныхъ формахъ. Условное, предвзятое отношеніе къ народной жизни очень ярко видно въ составленномъ самимъ Глинкою планѣ оперы, часть котораго дошла до насъ. Вотъ нѣсколько примѣровъ.

О первомъ хорѣ („Въ бурю, во грозу“) въ планѣ оперы сказано: „Сей хоръ, идущій фугою, долженъ выражать силу и беззаботную неустрашимость русскаго народа, быть написанъ русскимъ размѣромъ, и сравненія должны быть заимствованы изъ сельскихъ предметовъ“. Дальше, при хорѣ гребцовъ: „Сей хоръ долженъ выражать тѣ же чувства, но сравненія должны быть взяты изъ предметовъ, относящихся къ рѣкѣ, судну и проч.“. Про пѣсню Вани въ хижинѣ (замѣтьте, не въ избѣ): „Романсъ или пѣсня сироты, коею выражаетъ тихую и беззаботную жизнь и благодарность благодѣтелю“. Про квартетъ „Милыя дѣти“ сказано: „Квартетъ (Familien gemälde). Сей номеръ выражаетъ тихія и сладкія чувства семейственнаго счастія“. Все это совершенно въ духѣ тогдашнихъ предвзятыхъ сентиментальныхъ понятій о народной жизни; до правдиваго и простого изображенія ея тогда еще не дошло общественное сознаніе; драмы А. Толстого или комедіи Островскаго были еще невозможны и поставили бы общество совершенно втупикъ, если бы какимъ-нибудь чудомъ появились тогда.

Но отдавая дань своему времени, Глинка дѣлалъ и огромный шагъ впередъ. Его планъ оперы обнаруживаетъ большую вдумчивость въ отдѣльные моменты драматическаго дѣйствія и постоянную заботу передать въ музыкѣ всѣ переходы чувства, индивидуализировать дѣйствующихъ лицъ. Какъ глубоко Глинка вживался въ то, что писалъ, видно изъ его словъ: „Прежде чѣмъ я началъ писать сцену Сусанина съ поляками въ лѣсу, я часто читалъ ее съ чувствомъ вслухъ и такъ живо переносился въ положеніе моего героя, что волосы у меня становились дыбомъ и морозъ подиралъ по кожѣ“. Въ его планѣ данъ подробный анализъ другой важной сцены Сусанина — съ поляками въ избѣ; этотъ разборъ съ попутными замѣчаніями о характерѣ музыки показываетъ, что Глинка сознавалъ необходимость органически сливать музыку съ текстомъ и всѣмъ замысломъ драмы. И эта задача во мно-

гомъ была рѣшена имъ прекрасно. Въ „Жизни за Царя“ русская музыка впервые получила серіозный образецъ, прочную основу своего дальнѣйшаго развитія. Въ мотивахъ оперы и въ способѣ ихъ разработки много національнаго, хотя спеціалисты справедливо указываютъ на неполную еще оригинальность и свободу пріемовъ Глинки и на слѣды итальянскаго вліянія. Самъ Глинка указываетъ нѣсколько народныхъ пѣсенъ, которыми онъ такъ или иначе воспользовался (арія Сусанина „Что гадать о свадьбѣ“ есть пѣсня извозчика изъ Лужскаго уѣзда; въ началѣ сцены въ лѣсу она повторяется въ оркестрѣ и тамъ же введена часть мотива „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ и т. д.). Но дѣло не въ этихъ прямыхъ заимствованіяхъ; важно было то, что многіе мотивы, созданные самимъ Глинкою, носятъ чисто народный характеръ, напр., хоръ „Расплескалася, разливалася“, „Славься“ и др.; еще важнѣе то, что русскимъ духомъ часто отмѣчена музыка не только въ отдѣльныхъ закругленныхъ аріяхъ и хорахъ, а тамъ, гдѣ лица взяты въ живомъ дѣйствіи, и идетъ перекрестный обмѣнъ быстрыхъ, смѣняющихся настроеній, т.-е., другими словами, во внутреннемъ организмѣ оперы.

Интересенъ отзывъ одного иностраннаго писателя о „Жизни за Царя“. Въ 1844 году Henry Merimée (братъ Проспера), описывая свою поѣздку въ Россію, говоритъ: „Жизнь за Царя“ Глинки высоко оригинальна: это первое самостоятельное произведеніе русскаго искусства. Музыкальный талантъ и знаніе облеклись здѣсь въ необыкновенно наивно-народную форму. По тексту и по музыкѣ опера представляетъ собой вѣрную картину всего, что выстрадано русскимъ народомъ и вылилось въ его пѣснѣ. Россія находитъ здѣсь свои симпатіи и антипатіи, свои слезы и радости, здѣсь ея глубокая ночь и сіяющая заря; здѣсь тягостная печаль смѣняется такимъ гордымъ и торжественнымъ гимномъ избавленія, что каждый крестьянинъ, придя изъ своей избы въ театръ, будетъ тронутъ до глубины души. Это болѣе, чѣмъ опера: это національная эпопея“.

Посмотримъ же, какой пріемъ былъ оказанъ этой національной эпопеѣ русскимъ обществомъ. Съ внѣшней стороны— необыкновенно торжественный и восторженный: биткомъ набитый театръ, рукоплесканія, высокое вниманіе царской фамиліи, подарокъ отъ Царя и мѣсто дирижера пѣвческой капеллы, многочисленныя требованія публики на фортепіанную аранжировку оперы и т. д. и т. д. — однимъ словомъ,

полный, блестящій успѣхъ. Но въ этой свѣтлой картинѣ можно разглядѣть много такихъ тѣней, которыя показывали, что большинство русской публики еще не доросло до настоящаго пониманія и достоинствъ оперы, и ея важнаго значенія въ развитіи родной музыки. Внѣшній успѣхъ складывался и изъ вниманія двора, которому высшій классъ считалъ своимъ долгомъ вторить, и изъ патріотическаго настроенія, о которомъ мы говорили и которое еще усиливалось памятью о недавнемъ польскомъ возстаніи 1830 года. (Характерно, что на первомъ представленіи 27 ноября 1836 года второй актъ, гдѣ дѣйствуютъ поляки, прошелъ при гробовомъ молчаніи публики, что страшно обезпокоило Глинку, пока ему не растолковали, что дѣло тутъ не въ его музыкѣ, а въ полякахъ). Затѣмъ, оказывается, что среди аристократовъ слышались презрительные отзывы: c'est la musique des cochers; Глинка, передавая это, замѣтилъ очень глубоко: „Это хорошо и даже вѣрно, ибо кучера, по-моему, дѣльнѣе господъ“. Но онъ былъ не совсѣмъ правъ. Это было *хорошо* въ томъ смыслѣ, что музыка его имѣла въ себѣ народность, и Глинка сознавалъ это; но это было *не вѣрно*, такъ какъ она была не для кучеровъ, которые такъ же мало могли ее понимать, какъ и ихъ высокородные господа; въ этомъ смыслѣ приходится и сейчасъ жалѣть, что „Жизнь за Царя“ n'est pas encore la musique des cochers.

Но и кромѣ аристократовъ большинство русскаго общества мало понимало новую оперу и — самое большее — находило вкусъ въ нѣсколькихъ отдѣльныхъ звучныхъ и красивыхъ номерахъ ея. Тургеневъ былъ въ то время молодымъ человѣкомъ, конечно, не заурядмымъ; онъ признается, что просто скучалъ въ „Жизни за Царя“. Наконецъ, композиторъ Сѣровъ, бывшій тогда, правда, 16-лѣтнимъ юношей, но богато одаренный музыкально и уже слышавшій много музыки, тоже не оказался на высотѣ пониманія. Онъ чуялъ близость стиля Глинкинской музыки съ народными пѣснями, но его приводилъ въ недоумѣніе сложный, *ученый* ея характеръ (этотъ упрекъ характеренъ; его часто дѣлали Глинкѣ потомъ); общее впечатлѣніе его было смутное, и онъ признается, что въ уровень съ общимъ тогда вкусомъ публики считалъ блестящими точками оперы: тріо 1-го акта („Не томи, родимый“), танцы, дуэтъ Вани съ Сусанинымъ и тріо эпилога („Ахъ! не мнѣ, бѣдному“); сцена же въ лѣсу казалась ему скучноватой и утомительной. „Бездны красотъ музыкально-

драматическихъ, щедрой рукой разсыпанныхъ въ каждомъ нумерѣ этой оперы, я тогда еще вовсе не понималъ. „Бронзовый конь“, „Робертъ“ и балеты съ Тальони продолжали интересовать меня на ряду и иногда, можетъ-быть, сильнѣе, чѣмъ „Жизнь за Царя“ съ ея строгими красотами и съ ея большей частью унылымъ, суровымъ колоритомъ“.

Такъ опережаетъ крупный талантъ свое время.

Но какъ бы то ни было, Глинка могъ быть доволенъ своимъ трудомъ и видимымъ горячимъ признаніемъ его заслугъ. Самъ онъ чувствовалъ, что положилъ основаніе новой эпохѣ въ искусствѣ своей *старухой,* какъ онъ зоветъ „Жизнь за Царя“ подъ конецъ жизни.

Полный счастія и испытывая приливъ силъ, онъ немедленно принялся за „Руслана“. Но прервемъ здѣсь послѣдовательный разсказъ и остановимся на романсахъ Глинки, которые играютъ видную роль въ его творчествѣ.

О. А. Петровъ (1807—1878).
Создатель партій Сусанина и Руслана.

Мы уже упоминали, что Глинка славился художественнымъ исполненіемъ своихъ вокальныхъ произведеній. Вотъ характеристика и самихъ романсовъ и ихъ исполненія изъ воспоминаній Сѣрова, который часто слыхалъ пѣніе Глинки.

„Многія изъ этихъ произведеній должны занимать въ общей исторіи искусства высокое мѣсто, на ряду съ лучшимъ, что создано Фр. Шубертомъ, всесвѣтно знаменитымъ именно своими пѣснями. Тѣмъ не менѣе, надо замѣтить, что однѣ ноты этихъ романсовъ и пѣсенъ — не больше какъ мертвая буква. Можно прямо сказать: кто не слыхалъ романсовъ Глинки, спѣтыхъ имъ самимъ, тотъ не знаетъ этихъ романсовъ. Мо-

гуче-геніальный, какъ творецъ музыки, онъ былъ столько же геніаленъ и въ исполненіи вокальномъ. Тайною съ первыхъ звуковъ переселить слушателя въ то особенное настроеніе духа, которое называется поэтическимъ смысломъ пьесы, и держать слушателя подъ магнетическимъ обаяніемъ отъ перваго звука до послѣдняго,— этою магіею Глинка обладалъ въ высшей степени... Голосъ Глинки былъ теноръ не особенно высокій, не особенно красиваго тембра, но чисто грудной, звучный, иногда на высокихъ нотахъ металлически рѣзкій и во всемъ регистрѣ необыкновенно гибкій для страстнаго драматическаго выраженія... Произношеніе словъ самое явственное, декламація вѣрнѣйшая, превосходная. Глинка отчеканивалъ въ своемъ пѣніи каждое слово... Поэзія его исполненія была непередаваемая.

„Цѣлая чудно законченная поэма высказывалась въ романсѣ: „Я помню чудное мгновенье“. Композиторъ слѣдитъ за каждой мыслью поэта, рисуетъ каждую строфу отдѣльной картиной. Строфа „Шли годы, бурь порывъ мятежный“ и слѣдующая „Въ глуши, во мракѣ заточенья“, буквально передавая въ музыкѣ поэтическій смыслъ стиховъ, минорными и диссонансными гармоніями выражаютъ настроеніе души темное, печальное, безотрадное, пока опять блеснетъ и засіяетъ своимъ кроткимъ свѣтомъ та, которая уже являлась пѣвцу, „какъ мимолетное видѣнье, какъ геній чистой красоты“. Это отрадное возвращеніе къ свѣту послѣ тягостнаго мрака, это радостное пробужденіе души даетъ музыкѣ одну изъ самыхъ ей вполнѣ доступныхъ и драгоцѣнныхъ задачъ. Музыка тутъ совершенно въ своей стихіи, и подъ властью такого могучаго заклинателя жизни звуковъ, какъ Глинка, впечатлѣніе мысли и исполненія выходило очаровательное. Къ повторенію начальной музыки и словъ чуднымъ финальнымъ разгаромъ увлеченія присоединяется заключительная строфа: „И сердце бьется въ упоеньи, и для него воскресло вновь и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь“.

III.

Слѣдующій періодъ своей жизни, отъ 1836 до конца 1842 года, Глинка провелъ въ Петербургѣ, совершивъ только одну поѣздку въ Малороссію для разыскиванія выдающихся голосовъ для царской пѣвческой капеллы. Этотъ періодъ былъ самымъ важнымъ въ его творчествѣ: тутъ написанъ „Русланъ“

и „Князь Холмскій“ [1]). Глинка вступилъ въ него, полный самыхъ свѣтлыхъ надеждъ: онъ недавно женился, былъ окруженъ вниманіемъ и уваженіемъ, талантъ его созрѣлъ, и творческія силы были въ полномъ подъемѣ. Онъ сочиняетъ тріо: „Ахъ! не мнѣ, бѣдному“ въ большой пріятельской компаніи, подъ шумъ и говоръ пирующихъ друзей; фантазія „Ночной смотръ“, только что написанная Жуковскимъ и показанная утромъ Глинкѣ, въ тотъ же день облекается въ чудные звуки, и вечеромъ Глинка поетъ ее у себя въ присутствіи Жуковскаго и Пушкина. Тотчасъ послѣ постановки „Жизни за Царя“ задумывается „Русланъ“ и пишутся отдѣльные №№ его еще до составленія либретто.

Въ Малороссіи лѣтомъ 1838 года Глинка развиваетъ кипучую дѣятельность: переѣзжая изъ города въ городъ, гостя у помѣщиковъ, онъ отыскиваетъ и выбираетъ пѣвчихъ, пишетъ балладу Финна и поетъ ее у Тарновскаго съ его оркестромъ, слушаетъ малороссійскія пѣсни и нѣкоторыя изъ нихъ обрабатываетъ для пѣнія съ фортепіано. Въ Петербургѣ пишется рядъ вещей, между которыми есть такое крупное произведеніе, какъ „Князь Холмскій“, великолѣпное по музыкѣ, но малоизвѣстное въ цѣломъ, такъ какъ сама драма Кукольника въ общемъ слаба. Тутъ же появляется Valse Scherzo. Онъ написанъ для оркестра, и Глинка три раза мѣнялъ его инструментовку, пока не добился полнаго изящества, которымъ проникнута эта элегическая вещь. „Русланъ“ продолжаетъ писаться среди всѣхъ этихъ работъ, уроковъ пѣнія и начавшихся вскорѣ крупныхъ домашнихъ огорченій.

Отъ тяжелыхъ семейныхъ сценъ Глинка скоро привыкъ спасаться въ дружескомъ кружкѣ, вновь образовавшемся у него тогда. Кружокъ состоялъ изъ писателя Нестора Кукольника, извѣстнаго художника К. Брюллова, артиста Петрова— создателя роли Сусанина, актера Каратыгина и др. Глинка посвящаетъ въ своихъ запискахъ много мѣста изображенію жизни этого кружка; вся „братія“ жила шумно, весело, нѣсколько безпорядочно, но вполнѣ непринужденно и естественно; члены компаніи всѣ были такъ или иначе прикосновенны къ литературѣ, музыкѣ, живописи, всѣ — болѣе или менѣе способный, живой народъ, и Глинка, у котораго дома въ это время шли ссоры и несогласія, очень дорожилъ кружкомъ, гдѣ онъ могъ отводить душу. Здѣсь онъ являлся вполнѣ

[1]) Музыка къ драмѣ Кукольника.

нараспашку, со всѣми особенностями своей оригинальной личности, въ которой деликатная мягкость натуры и нѣкоторая изнѣженность барича соединялись съ огненной живостью артиста и кипучимъ задоромъ самолюбія, (за чувствительность котораго его звали въ кружкѣ *мимозой*), а быстрыя вспышки юмора уживались съ „романическимъ устройствомъ“ и способностью глубоко вживаться въ томительно-грустныя настроенія.

Такимъ видимъ мы его въ рядѣ шутливыхъ набросковъ Брюллова, относящихся ко времени дружескихъ собраній у Кукольника. Карандашъ пріятеля-артиста съ легкимъ оттѣнкомъ карикатуры рисуетъ Глинку въ цѣломъ рядѣ мимолетныхъ, но, очевидно, характерно выбранныхъ настроеній. Тутъ онъ споритъ *con fuoco* съ Кукольникомъ, ходитъ взбѣшенный (feroce), заложивъ руки за спину, отвертывается, выйдя изъ терпѣнія, отъ Брюллова со словами: *я и слушать не хочу*, оправдывается въ чемъ-то, обиженъ до глубины души; тутъ онъ, наконецъ, взятъ въ моментъ задумчивости и въ душевномъ размягченіи за инструментомъ. Эти наброски прекрасно передаютъ подвижную, вѣчно волнующуюся душу артиста, но для насъ въ нихъ есть кромѣ юмористической стороны и другой, серіозный смыслъ. Стасовъ вѣрно замѣчаетъ, что подъ этими изображеніями Глинки, обиженнаго, разсерженнаго, выведеннаго изъ терпѣнія, оправдывающагося, свирѣпаго и успокоивающагося только подъ вліяніемъ творчества, скрывается горькая и трагическая правда, которую переживалъ тогда Глинка среди шумной, бражничающей компаніи.

Въ самомъ дѣлѣ, общій тонъ кружка и составъ его, въ которомъ кромѣ Глинки и Брюллова не было ни одной крупной личности, ничего не давалъ нашему композитору для его развитія и не будилъ въ немъ серіозныхъ интересовъ. Это была вовсе неблагопріятная обстановка для Глинки, только что нашедшаго свою дорогу и задумавшаго крупное дѣло созданія національной музыки; чутье генія говорило ему, что первой оперой онъ только что началъ работу на широкомъ полѣ, совершенно невоздѣланномъ. Ему необходима была поддержка, умственные стимулы, расширеніе общаго развитія и выработка ясныхъ и основательныхъ воззрѣній на искусство, на общественныя настроенія, на самую національность, служить которой онъ былъ призванъ. Общество лучшихъ нашихъ писателей, въ которое онъ вошелъ, когда писалъ первую

Глинка въ эпоху созданія „Руслана“ (картина Рѣпина).

оперу, могло дать ему несравненно больше, чѣмъ компанія Кукольника, состоявшая на половину изъ посредственностей, но къ концу 30-хъ годовъ, на несчастіе Глинки, это общество разсѣялось: Пушкина не было въ живыхъ, Жуковскій путешествовалъ съ своимъ воспитанникомъ — Наслѣдникомъ, Гоголь жилъ за границей, и Глинку некому было поддержать. Со многими изъ свѣтскаго круга ему пришлось прервать знакомство, такъ какъ начались косые взгляды и сплетни по поводу его домашней исторіи, окончившейся полнымъ разстройствомъ семейной жизни. Нѣкоторая отчужденность Глинки въ Петербургѣ сказалась въ грустной исторіи съ либретто „Руслана“.

Воспользоваться цѣликомъ пушкинской поэмой Глинка не могъ уже потому, что общая небрежная шутливость замысла поэта не согласовалась съ намѣреніями композитора, а сдѣлать изъ пестраго и разнообразнаго содержанія поэмы что-либо цѣльное и связное могъ развѣ самъ Пушкинъ (который неза-

долго до смерти говорилъ Глинкѣ, что онъ во многомъ бы передѣлалъ свою поэму), или во всякомъ случаѣ какой-нибудь видный талантъ. Вмѣсто того Глинкѣ пришлось довольствоваться работой случайныхъ, совершенно неизвѣстныхъ сотрудниковъ, среди которыхъ Кукольникъ былъ самой крупной звѣздой. Текстъ оперы писался отдѣльными кусками въ разное время, на протяженіи 5 лѣтъ, при чемъ общій планъ былъ набросанъ на скорую руку, въ четверть часа, какимъ-то случайно подвернувшимся Глинкѣ Бахтуринымъ, а сведеніе отдѣльныхъ сценъ вмѣстѣ дѣлалось тремя пріятелями уже при самомъ концѣ работы надъ оперой.

Извѣстно, какъ невыгодно отразилась на цѣльности и даже ясности плана оперы такая отрывочность работы.

Сознаніе этой своей заброшенности видно въ запискахъ Глинки; по поводу пріѣзда въ Петербургъ Листа онъ пишетъ: „Появленіе его у насъ въ февралѣ 1842 г. переполошило всѣхъ диллетантовъ и даже молодыхъ барынь. Меня, отказавшагося отъ свѣта со времени разрыва съ женой, т.-е. съ 1839 года, снова вытащили въ люди, и забытому почти всѣми русскому композитору пришлось снова являться въ салонахъ нашей столицы по рекомендаціи знаменитаго иностраннаго артиста“. Горечь, звучащая въ этихъ словахъ, весьма понятна. Глинка чувствовалъ, что въ томъ кругу, гдѣ большая образованность и богатство позволяли широко развивать музыкальные интересы, его все-таки недостаточно признавали и понимали, и когда его съ комплиментами просили пѣть и играть свою музыку, для большинства это было моднымъ свѣтскимъ развлеченіемъ — не болѣе. Чувство истиннаго художника, отдающагося своему вдохновенію среди оскорбительнаго любопытства чуждой свѣтской черни, незадолго до того энергически высказанное Пушкинымъ, было прекрасно знакомо Глинкѣ. Сѣровъ разсказываетъ, что въ эти годы Глинка съ особеннымъ одушевленіемъ пѣлъ свой новый романсъ „Прощайте, добрые друзья“ (онъ задумывалъ уѣхать за границу), при чемъ особенно рельефно выступали въ его передачѣ строки: „А слава — богъ когда-то мой! Возьми назадъ вѣнецъ лавровый! Возьми: изъ терній онъ; долой твои почетныя оковы! Другого имъ слѣпца обвей: вели ему на чуждомъ пирѣ, гостямъ въ потѣху, у дверей играть на раскаленной лирѣ“; „диссонансы въ мелодіи и аккомпанементѣ звучали тутъ трагически, наводили ужасъ“, прибавляетъ Сѣровъ.

Глинка. Якубовичъ. Соболевскій. Даргомыжскій.
Н. Кукольникъ. Яненко. Кн. М. Волконскій.

Глинка на вечерѣ у Кукольника.

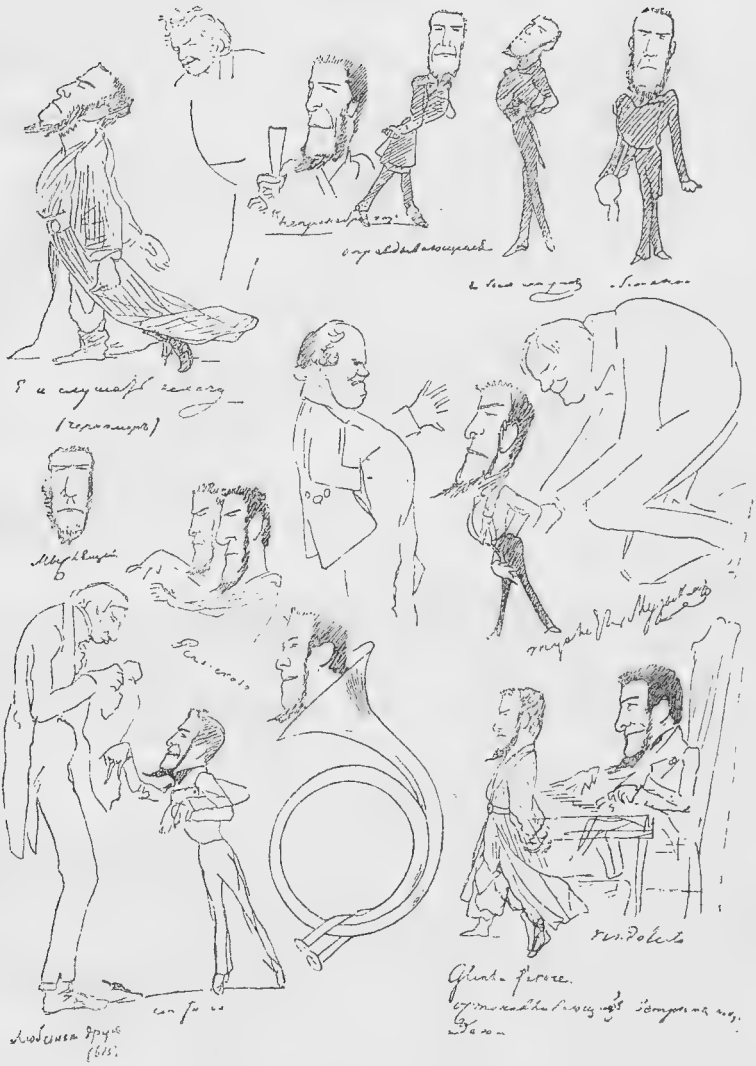
Отъ такихъ впечатлѣній Глинка въ то время могъ уходить въ свою завѣтную область искусства: Русланъ энергически писался въ послѣдніе два года, и Глинка охотно пѣлъ отрывки изъ него въ тѣсномъ кругу знакомыхъ, гдѣ видѣлъ любовь къ своей музыкѣ и пониманіе ея. Сѣровъ тогда принадлежалъ къ этому кругу и передаетъ, какъ жадно ловилъ онъ эти новинки, еще не зная почти ничего о цѣлой оперѣ. Вотъ его слова: „На одномъ вечерѣ Глинка, спѣвъ нѣсколько романсовъ, сказалъ: „Теперь я вамъ спою *тоску*“. — Какую тоску? Чью тоску? —„Изъ моего Руслана, романсъ Гориславы, плѣнницы Ратмира“ [1]). И онъ пѣлъ, а мы таяли отъ наслажденія. Не зная, гдѣ и какъ будетъ помѣщенъ въ оперѣ этотъ лирическій монологъ плѣнницы Ратмира, мы любовались ея душой — любящей, женственной, нѣжно страстной, любовались характеромъ славянской, русской женственности. Въ Антонидѣ былъ на это только слабый намекъ. При всей горячей страстности этого романса общій тонъ его въ исполненіи Глинкою былъ чрезвычайно нѣженъ и томно граціозенъ. Деликатность полусвѣта и полутьмы — одна изъ господствующихъ сторонъ въ красотахъ глинкинской музыки вообще, и *тоска* Гориславы въ своихъ мягко-женственныхъ изгибахъ вышла однимъ изъ самыхъ сердечныхъ его вдохновеній. Пѣвалъ онъ эту арію съ особенной любовью“.

Итакъ, Русланъ создавался съ жаромъ; на немъ покоились всѣ надежды Глинки. Настроеніе его возбужденное; при встрѣчахъ съ знакомыми онъ горячо говоритъ о подробностяхъ своей оперы, онъ въ пылу работы. То онъ скажетъ, что у него есть тамъ буря, „только вовсе не такъ, какъ въ „Севильскомъ Цырюльникѣ“, въ „Вильгельмѣ Теллѣ“ и другихъ операхъ: будетъ вой вѣтра, какъ въ русской печной трубѣ“. То сообщитъ: „На прошлой недѣлѣ кончилъ я увертюру. Такой темпъ взялъ, что летитъ на всѣхъ парусахъ; presto веселое, какъ увертюра въ моцартовскомъ „Фигаро“, и тоже въ Re major—только, разумѣется, характеръ другой, русскій. Начинается и оканчивается „кулакомъ“. Скоро слуга Глинки, добродушно-угрюмый Ульянъ сталъ говорить посѣтителямъ своего барина: „У насъ почти все ужъ готово. Теперь вотъ только танцы пишемъ“.

Начались репетиціи. Тотчасъ оказалось, что надо выкинуть или сократить цѣлый рядъ сценъ; одно слишкомъ трудно для

---

[1]) Теперь — арія „Любви роскошная звѣзда“.



Карикатуры К. Брюллова на Глинку.

пѣвцовъ или оркестра, другое не эффектно, третье утомляетъ, четвертое затягиваетъ ходъ дѣйствія. Глинка перечисляетъ болѣе 10 такихъ мѣстъ, которыя не исполнялись на первомъ представленіи. (Позднѣе число ихъ иногда еще сильно увеличивалось).

Между прочимъ, къ такимъ мѣстамъ, повидимому, навсегда выброшеннымъ, относится конецъ пѣсни Баяна: „Есть пустын-

ный край". Восхваливъ Людмилу и Руслана, Баянъ пророчествуетъ, что нѣкогда они будутъ воспѣты другимъ, сѣвернымъ пѣвцомъ.

„Есть пустынный край, безотрадный брегъ — тамъ, на сѣверѣ, далеко", поетъ житель благодатнаго Кіева. Солнце тамъ прячется въ туманы, и жизнь печальна. „Но пройдутъ вѣка, и на бѣдный край доля дивная снизойдетъ. Тамъ младой пѣвецъ на златыхъ струнахъ воспоетъ и Людмилу намъ съ ея витяземъ отъ забвенія сохранитъ. Но недологъ срокъ на землѣ пѣвцу"... Дѣйствительно, всѣ эти слова въ устахъ древнерусскаго пѣвца могутъ показаться неумѣстными, но сама по себѣ вещь прелестна: столько меланхолической поэзіи вложено въ звуки, передающіе печальную ширь сѣвернаго пейзажа, и такая мощь въ этой простой, медленно развертывающейся мелодіи, которая вырастаетъ къ концу до торжественнаго диѳирамба въ честь Пушкина. Глинка вложилъ сюда свое преклоненіе передъ великимъ поэтомъ и грусть о его тогда недавней кончинѣ.

Понятно, что̀ долженъ былъ испытывать Глинка, которому приходилось выкидывать подобныя вещи. Чувство его при этомъ было очень сложно. Нерѣдко онъ сознавалъ, что замѣчанія справедливы и что надо пожертвовать отдѣльными мѣстами для пользы цѣлаго, но онъ долженъ былъ чувствовать, что вся опера задумана неудачно, если изъ нея надо вырѣзать куски, и что такимъ путемъ мудрено получить гармоническое цѣлое. Съ другой стороны, онъ прекрасно видѣлъ, что отрѣзанные куски нерѣдко сами по себѣ очень цѣнны, а ему говорили, что это плохо и неинтересно. Такъ, гр. Вьельгорскій, самъ музыкантъ не безъ способностей, говорилъ: „Послушайте, mon cher, c'est mauvais", про начало 5-го акта, т.-е. про чудную арію Ратмира „Она мнѣ жизнь", которую Сѣровъ справедливо называетъ однимъ изъ лучшихъ вдохновеній Глинки. Другой усердный любитель музыки говорилъ про арію Ратмира „И жаръ и зной", гдѣ голосъ дивно чередуется съ англійскимъ рожкомъ: „Жаль, право, бѣдную Петрову! Надо же имѣть безвкусіе заставить такимъ чудеснымъ голосомъ пѣть какія-то фуги (онъ слыхалъ и про фуги!), гдѣ и смыслу доискаться нельзя, гдѣ нѣтъ ни одной фразы, похожей на пѣніе! Тотъ ли это Глинка, который написалъ „Ахъ, не мнѣ, бѣдному?" Видно, ужъ совсѣмъ выдохся послѣ одной оперы". Директоръ театровъ все напиралъ на то, что музыкантамъ и пѣвцамъ трудно: „не поспѣваютъ; ученая музыка!" Послѣ

такихъ отзывовъ людей, прикосновенныхъ къ музыкѣ, легко понять слова современника, что на первомъ представленіи „Руслана“ послѣ отлично встрѣченнаго 1-го акта публика „въ слѣдующихъ двухъ актахъ утомилась и лишь въ 4-мъ дѣйствіи понравился маршъ Черномора, а въ лезгинкѣ г-жа Андріянова одушевила всѣхъ, и публика много аплодировала“.

„Русланъ“ былъ данъ въ 1842 г., въ тотъ же самый день, какъ и „Жизнь за Царя“—27 ноября. Это первое представленіе было для Глинки тяжкимъ испытаніемъ. Недружные вызовы автора послѣ спектакля сопровождались сильнымъ шиканьемъ даже со сцены и изъ оркестра. Слѣдующія представленія прошли удачнѣе: и составъ пѣвцовъ былъ лучше, и публика больше вслушалась въ музыку. Въ первую зиму опера прошла 36 разъ, но для Глинки былъ ясенъ неуспѣхъ его любимаго дѣтища, и это легло тяжелымъ камнемъ на его душу. Люди, понимавшіе Глинку, уже тогда боялись, что неуспѣхъ „Руслана“ сдѣлаетъ въ немъ самомъ переворотъ, для судебъ русскаго искусства невыгодный. Между тѣмъ, въ откровенныя минуты онъ самъ сильно порицалъ своего „Руслана“. Разъ онъ сказалъ Сѣрову: „Да что тутъ долго разсуждать: какъ театральная пьеса, какъ опера, наконецъ, эта вещь не удалась вовсе“.

Присоединимся ли мы къ этому приговору и къ тѣмъ многочисленнымъ упрекамъ, которые дѣлались и дѣлаются „Руслану“? И да, и нѣтъ. Неуспѣхъ оперы при ея появленіи меньше всего говоритъ противъ нея; мы видѣли, какъ плохо понимали ее даже музыканты. Но, скажутъ намъ, недовольство публики имѣло свои основанія. Самъ Глинка это сознавалъ, да и мы сейчасъ, при всемъ восхищеніи музыкой, можемъ указать цѣлый рядъ промаховъ, страшно вредящихъ „Руслану“: громоздкость, пестроту впечатлѣній, длинно́ты, несвязность сценъ, путаницу, особенно въ концѣ, гдѣ мѣстами трудно уловить даже ходъ дѣйствія. Да, все это есть, и любое произведеніе Тредьяковскаго и Сумарокова болѣе ясно и стройно, чѣмъ текстъ „Руслана“. Но, съ другой стороны, весьма многіе романы Достоевскаго, какъ эпическія произведенія, какъ романы, наконецъ, не удались вовсе,—та же путаница, нагроможденіе, длинно́ты, безсвязность. Врядъ ли кто станетъ однако утверждать, что это мѣшаетъ имъ быть крупными произведеніями нашей литературы. Такъ и „Руслану“ всѣ его недостатки не помѣшали лечь въ основу русской національной

музыки вмѣстѣ съ „Жизнью за Царя“, и въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ даже въ большей степени.

Можно задать вопросъ: да что жъ національнаго въ „Русланѣ“? Тамъ почти нельзя даже указать прямыхъ народныхъ напѣвовъ, какіе встрѣчаются въ „Жизни за Царя“, а затѣмъ довольно много восточнаго элемента: и татарскія, и персидскія мелодіи, даже чухонская пѣсня есть (въ балладѣ финна). Все это такъ. И, тѣмъ не менѣе, мы чувствуемъ, что музыка „Руслана“ глубоко національна вся насквозь, національна даже тамъ, гдѣ изображается востокъ. Нелегко было бы дать этому, такъ сказать, до осязательности ясное истолкованіе, потому что самый вопросъ, что такое національный духъ, легче рѣшается чувствомъ, чѣмъ логическимъ пониманіемъ. Но насъ могутъ подвести ближе къ дѣлу нѣкоторыя сравненія и параллели.

Извѣстно, что въ литературѣ мы считаемъ народными не только такія произведенія, которыя взяты изъ народной жизни или написаны въ подражаніе народной поэзіи; и обратно — можно представить себѣ вещь съ народнымъ сюжетомъ, не въ народномъ духѣ разработанную. Сказку объ Иванѣ царевичѣ и сѣромъ волкѣ создалъ народъ, но волкъ Жуковскаго, который пріѣзжаетъ на свадьбу своего царевича въ каретѣ съ гербами, разодѣтый въ пухъ, такъ что даже на хвостѣ у него серебряная сѣтка съ кисточкой, и который потомъ нянчитъ дѣтей Ивана и учитъ ихъ ариѳметикѣ — конечно, не народенъ. Съ другой стороны, извѣстное стихотвореніе „Внимая ужасамъ войны“, цѣликомъ принадлежащее Некрасову, народно съ первой строки до послѣдней, и мы можемъ прямо показать, что въ немъ народнаго. Его главная мысль, что материнское горе неизмѣримо сильнѣе всякаго другого, прямо приводитъ къ народной пѣснѣ, гдѣ надъ убитымъ плачутъ мать, жена и сестра; у народа же взятъ образъ плакучей ивы, какъ символъ тоскующей женщины. Вы можете не знать этого и все-таки почувствуете внутреннюю близость этихъ образовъ къ вамъ; тутъ народное возвышается до общенаціональнаго. Мы считаемъ глубоко національными типами пушкинскихъ Машу Миронову и Татьяну Ларину, какъ и тургеневскую Лизу. Бѣлинскій говорилъ, что Пушкинъ національненъ даже въ своемъ „Донъ Жуанѣ“, и въ этомъ есть глубокая правда. Такъ и музыка „Руслана“ національна даже безъ всякихъ прямыхъ связей съ народною пѣсней, и въ *тоскѣ* восточной женщины Гориславы Сѣровъ не даромъ чувствовалъ

русскую женскую душу. Такъ, мало-народный сюжетъ пушкинской поэмы и весь восточный колоритъ не мѣшаютъ „Руслану“ быть произведеніемъ, гдѣ русская національность впервые нашла себѣ широкое выраженіе въ звукахъ. Всѣ наши послѣдующіе композиторы отъ Даргомыжскаго и Сѣрова, кончая нашими современниками, ведутъ свое творчество прямо отъ Глинки и ясно сознаютъ это.

Можно только сказать, что отъ этого лично Глинкѣ было не легче. Непониманіе со стороны современниковъ всегда было и будетъ тяжелымъ крестомъ выдающихся дѣятелей, но едва ли не больше всего этотъ крестъ давитъ плечи именно артиста-художника, вся дѣятельность котораго совершается въ страстномъ возбужденіи душевныхъ силъ и который, можетъ-быть, болѣе, чѣмъ, напр., ученый, нуждается въ сочувственной поддержкѣ окружающихъ. Глинка говорилъ сестрѣ: „Твоего Мишу поймутъ, когда его не будетъ, а „Руслана“ — черезъ сто лѣтъ“. „Русланъ“ сдѣлалъ свое дѣло гораздо раньше ста лѣтъ, но первая часть пророчества Глинки оказалась вѣрна, и сознаніе этого отравило вторую половину жизни Глинки.

Въ годъ постановки „Руслана“ въ Петербургѣ была возобновлена итальянская опера, и „Русланъ“ въ слѣдующій сезонъ былъ данъ лишь 9 разъ со сборами въ 400—300 руб. Затѣмъ двѣ зимы онъ прошелъ по 4 раза и, наконецъ, десять лѣтъ сряду *вовсе не исполнялся ни разу.* (Это все было еще при жизни Глинки).

Но Глинка уже съ весны 1844 года уѣхалъ за границу, гдѣ пробылъ почти четыре года. Онъ долго прожилъ въ Парижѣ и много ѣздилъ по Испаніи.

Парижъ его развлекъ и освѣжилъ. Онъ слушалъ много музыки, очень сошелся съ Берліозомъ, который интересовался его творчествомъ, и Глинка имѣлъ удовольствіе слышать нѣкоторыя свои вещи въ двухъ парижскихъ концертахъ. Въ Испаніи онъ сильно интересовался народными мелодіями, много ихъ собралъ и сдѣлалъ изъ нихъ двѣ симфоническія увертюры: „Аррагонскую Хоту“ и „Ночь въ Мадридѣ“.

Обѣ эти вещи хорошо извѣстны у насъ и за границей и встрѣчаютъ неизмѣнно восторженный пріемъ; знатоки находятъ, что по яркой прелести оркестровыхъ красокъ и мастерству развитія основныхъ темъ онѣ стоятъ на уровнѣ крупнѣйшихъ произведеній европейской музыки. Интересно, что,

задумывая эти увертюры, Глинка имѣлъ въ виду сознательную общественную цѣль — создать новый родъ музыки для улучшенія и развитія вкуса въ широкой публикѣ. Вотъ его слова: „Доселѣ инструментальная музыка дѣлилась на два противоположныхъ отдѣла: квартеты и симфоніи, цѣнимые немногими, устрашаютъ массу слушателей своими глубокими и сложными соображеніями, а собственно такъ называемые концерты, варіаціи и т. п. утомляютъ ухо несвязностью и трудностями. Мнѣ кажется, что можно соединить требованія искусства съ требованіями вѣка и писать пьесы, равно *докладныя* (терминъ, любимый Глинкой) и знатокамъ и простой публикѣ“.

Въ Испаніи Глинка отдыхаетъ душой, отдается удовольствіямъ, набирается впечатлѣній, но нанесенная рана не заживаетъ. Вернувшись въ Россію, онъ не выноситъ Петербурга и живетъ цѣлый годъ въ своей смоленской деревнѣ въ тяжеломъ настроеніи. Смоленскъ устроилъ въ его честь торжество, которое, повидимому, лишь разбередило его больное мѣсто (въ это время въ Петербургѣ совсѣмъ не давали его оперъ, только „Жизнь за Царя“ изрѣдка шла въ царскіе дни), и Глинка на три года уѣхалъ въ Варшаву.

Здѣсь ему жилось нѣсколько спокойнѣе: онъ обдѣлалъ свои испанскія увертюры и написалъ „Скерцо“ для оркестра на двѣ русскія темы, которое потомъ получило названіе „Камаринской“. Музыканты говорятъ, что геніальная разработка этой пьесы заставляетъ ставить ее рядомъ съ Скерцо Бетховенскихъ симфоній. Ее тогда же начали играть въ Петербургѣ, но Петербургъ продолжалъ отравлять Глинкѣ настроеніе. Сѣровъ говоритъ, что въ концѣ „Камаринской“ есть мѣсто, гдѣ отъ неожиданныхъ звуковыхъ эффектовъ слушателя прямо подкидываетъ съ мѣста; онъ видитъ здѣсь одно изъ самыхъ смѣлыхъ и великолѣпныхъ выраженій комическаго въ музыкѣ. Вотъ про это самое мѣсто музыкальный критикъ и композиторъ Ѳ. Толстой говорилъ тогда, объясняя „Камаринскую“ императрицѣ, что здѣсь Глинка якобы хотѣлъ выразить, какъ пьяный, вернувшись со свадьбы, стучится къ себѣ въ избу. Глинка замѣчаетъ въ своихъ запискахъ: „Могу увѣрить, что я руководился при сочиненіи этой пьесы единственно внутреннимъ музыкальнымъ чувствомъ“, а про комментаріи Толстого говоритъ съ горечью: „Это соображеніе кажется мнѣ *пріятельскимъ* угощеніемъ, которымъ не разъ потчуютъ въ жизни“.

Вскорѣ Глинка пріѣхалъ ненадолго въ Петербургъ по случаю болѣзни матери. Тутъ опять не обошлось безъ крупнаго щелчка. Итальянская примадонна Фрецколини захотѣла взять для своего бенефиса „Жизнь за Царя“. Но оперу не позволили дать, такъ какъ передъ этимъ у итальянцевъ торжественно провалилось бездарное издѣліе этого самого Толстого, и вышло общее запрещеніе „ставить на итальянской сценѣ оперы русскихъ композиторовъ“. Не мудрено, что Глинка забивается въ Варшаву, хандритъ и ничего не пишетъ.

Промаявшись еще годъ въ Петербургѣ, хворая и въ бездѣйствіи, онъ въ 1852 году ѣдетъ почти на два года въ Парижъ. Парижъ снова поднимаетъ ему настроеніе, и тамъ онъ задумываетъ русское произведеніе, но уже не для сцены. Начата была „казацкая“ симфонія „Тарасъ Бульба“; первая часть ея уже писалась, когда Глинка, съ годами все болѣе и болѣе строго относившійся къ своимъ вещамъ, замѣтилъ, что при русскомъ характерѣ темъ ихъ развитіе было сдѣлано по-нѣмецки. Онъ бросилъ начатый трудъ.

Упадокъ творчества зависѣлъ не отъ одной непризнанности: Глинка страдалъ также отъ разстроеннаго здоровья и личной безпріютности; любящій, привязчивый, безпомощный въ практической жизни, онъ давно не имѣлъ постояннаго гнѣзда, семейной атмосферы любви и заботы. Вотъ почему, когда его любимая сестра, Л. И. Шестакова, овдовѣвъ, согласилась посвятить себя заботамъ о немъ, и онъ поселился съ ней и ея маленькой дочерью, въ немъ опять замѣтно пробужденіе силъ. Эти послѣдніе два-три года его жизни (1854—56 гг.) въ Петербургѣ носятъ болѣе спокойный и свѣтлый характеръ. Къ Глинкѣ не вернулось прежнее кипучее вдохновеніе, какъ не вернулось здоровье, но онъ меньше хандритъ и понемногу берется за работу. Музыкальные интересы его нисколько не слабѣютъ. Онъ, правда, не ходитъ въ театръ, послѣ того, какъ попалъ однажды на представленіе своей „старухи“. Оказалось, что въ теченіе 19 лѣтъ служили все тѣ же декораціи и костюмы, постановка была отвратительная; пышный польскій балъ освѣщался четырьмя свѣчами, оркестръ игралъ невѣжественно. При всемъ этомъ кто-то, увидавъ автора въ ложѣ, задумалъ устроить ему вызовъ и овацію: Глинка еле спасся бѣгствомъ и на другой день захворалъ нервнымъ разстройствомъ. Но онъ съ любовью занимался пѣніемъ съ молодой артисткой Леоновой, замѣтивъ въ ней крупный

талантъ, писалъ пьесы для ея концерта и не упускалъ случая слушать музыку. Около него въ это время собирались молодые музыканты: Сѣровъ, Стасовъ, часто бывалъ Даргомыжскій, писавшій тогда „Русалку“. Наконецъ, онъ почувствовалъ охоту взяться за работу и началъ писать небольшую русскую оперу „Двумужница“. Какая-то крупная непріятность съ либреттистомъ и разыгравшаяся мнительность Глинки заставили его бросить дѣло. Онъ хотѣлъ, повидимому, дать здѣсь образецъ бытовой оперы, но мы не знаемъ точно даже сюжета. Самъ онъ объяснилъ, что оставилъ работу, потому что трудно писать оперу въ русскомъ родѣ, не заимствуя характера у „Жизни за Царя“, а затѣмъ выставлялъ свои недуги и боязнь, что работа задержитъ его въ „этомъ ненавистномъ Питерѣ“. А изъ Петербурга онъ стремился въ Берлинъ учиться у Дэна старинной церковной музыкѣ западной,

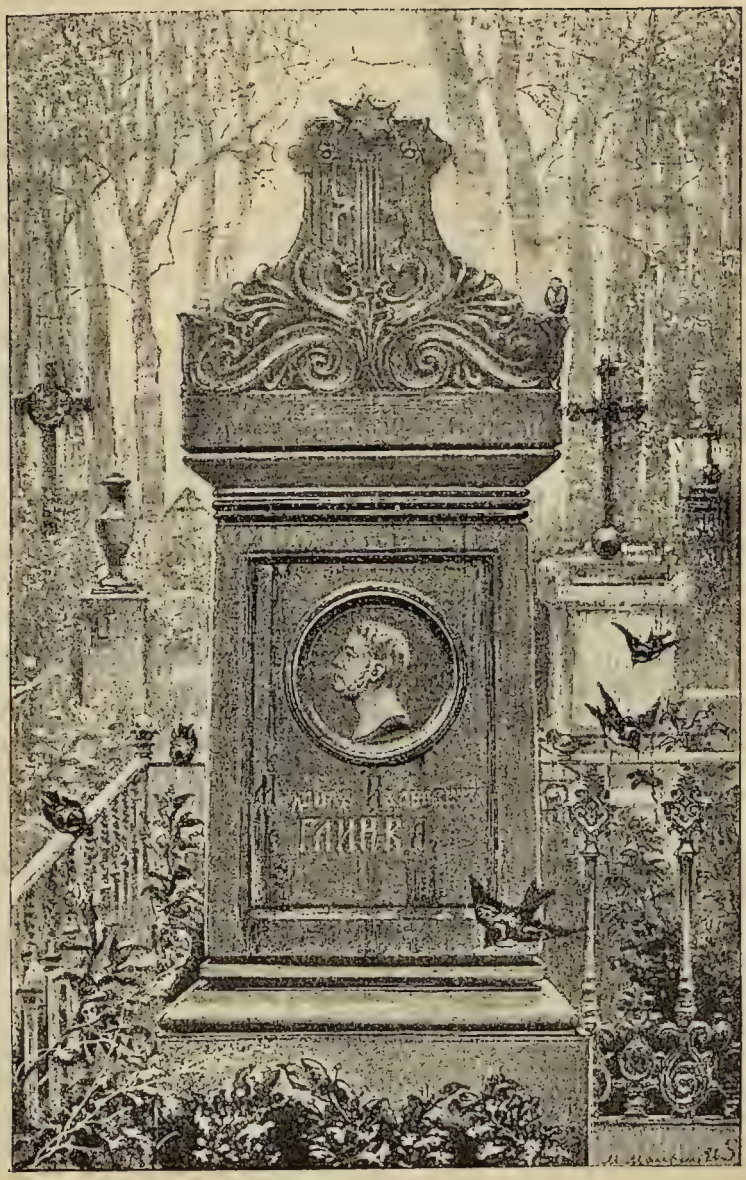
Глинка и его сестра Л. И. Шестакова.

такъ какъ ему все чаще стала приходить въ голову мысль работать для русскаго церковнаго пѣнія. Онъ до конца жизни шелъ впередъ въ своемъ музыкальномъ развитіи и вкусы его

становились все строже и серіознѣе: Глюкъ въ оперѣ, Бетховенъ, Бахъ, Гендель въ оркестрѣ и органѣ привлекали теперь все его вниманіе. Свои произведенія онъ судилъ все строже. Вотъ его слова въ письмахъ къ друзьямъ: „Теперь я, кромѣ классической музыки, никакой другой безъ скуки слушать не могу. По этому послѣднему обстоятельству, ежели я строгъ къ другимъ, то еще строже къ себѣ самому... Я не чувствую теперь призванія и влеченія писать. Что же мнѣ дѣлать, если, сравнивая себя съ геніальными maestro, я увлекаюсь ими до такой степени, что мнѣ по убѣжденію не можется и не хочется писать“.

Въ Берлинѣ онъ прожилъ послѣдній годъ своей жизни, усердно занимаясь съ Дэномъ. Тамъ онъ былъ обрадованъ торжественнымъ чествованіемъ его заслугъ. Въ королевскомъ дворцѣ былъ данъ концертъ изъ его вещей подъ управленіемъ Мейербера. Въ одномъ изъ послѣднихъ своихъ писемъ онъ говоритъ: „Чтобы понять важность этого событія для меня, надобно знать, что это единственный концертъ въ году tout en grand gala: публики было отъ 500 до 700 особъ, все залито золотомъ и сверкало брилліантами. Если не ошибаюсь, полагаю, что я — первый изъ русскихъ, достигшій подобной чести. Письмо Мейербера, какъ доказательство, что я самъ не навязался, и статьи журналовъ доставлю въ непродолжительномъ времени“. На этомъ концертѣ Глинка получилъ простуду, которая быстро свела его въ могилу. Онъ умеръ 3 февраля 1857 года. Тѣло его было перевезено въ Петербургъ на кладбище Александровской лавры. Въ 1885 году въ Смоленскѣ поставленъ ему прекрасный памятникъ.

Въ послѣдніе годы сестра уговорила Глинку написать свою автобіографію. Эти записки даютъ драгоцѣнный матеріалъ для его біографіи, но онѣ нерѣдко разочаровываютъ своимъ содержаніемъ тѣхъ, кто думаетъ найти тамъ тайну Глинкинскаго генія, отраженіе великаго человѣка, и видитъ вмѣсто этого простой житейскій разсказъ, массу мелочей и ежедневныхъ подробностей, отсутствіе крупныхъ интересовъ и продуманнаго отношенія къ жизни. Все это такъ и есть, но не надо впадать въ ошибку: того, чѣмъ былъ великъ Глинка, слѣдуетъ искать въ его партитурахъ, а не въ запискахъ. Въ музыкѣ онъ зналъ и упорный трудъ, и серіозность задачъ, и постоянное движеніе впередъ. Въ жизни это была мягкая и увлекающаяся натура, сильно любившая всѣ радости бытія, очень чуткая ко всѣмъ проявленіямъ красоты и изящества, быть-



Памятникъ на могилѣ Глинки, въ Александро-Невской лаврѣ
въ Петербургѣ.

можетъ, нѣсколько легкомысленно скользившая по многимъ важнымъ сторонамъ жизни, но сберегавшая всѣ лучшія богатства своего духа для одной завѣтной области; зато здѣсь,

Памятникъ Глинкѣ въ Смоленскѣ.

въ этой области, Глинка былъ способенъ переживать и серіозныя, возвышенныя настроенія, и глубоко гуманныя чувства, и трагизмъ человѣческой жизни; высокій подвигъ самопожертвованія, разрывающая тоска души, необъятная ширь стре-

мленій,—все это такъ же искренно и ярко выливалось въ его музыкѣ, какъ грація нѣжныхъ душевныхъ движепій, и кипучій огонь страстнаго увлеченія. Во всей его музыкѣ, какъ въ поэзіи Пушкина, вѣетъ неуловимое дыханіе гуманности, а глубина и искренность чувства даны въ тонкомъ очеркѣ сдержаннаго, изящнаго рисунка. На смоленскомъ памятникѣ онъ изображенъ какъ будто прислушивающимся. Эта настороженность характерна для Глинки; онъ былъ чуткимъ изобразителемъ многихъ истинно прекрасныхъ и человѣчныхъ движеній души.

Труды комиссіи по устройству чтеній для учащихся.

Изданіе Т-ва И. Д. Сытина.

Бѣльскій, Л. П. Прив.-доцентъ. И. С. НИКИТИНЪ. Ц. **15** к.
Мин. Нар. Пр. ДОПУЩЕНО въ безплатныя народн. читальни и библіотеки.

Виноградовъ, П. Г. Проф. НАКАНУНѢ НОВАГО СТОЛѢТІЯ. Ц. **20** к.
Мин. Нар. Пр. ДОПУЩЕНО въ ученическія, средняго и старшаго возрастовъ, библіотеки среднихъ учебныхъ заведеній Министерства.

Каблуковъ, И. А. Проф. О ТОМЪ, КАКЪ УЗНАЛИ СОСТАВЪ СОЛНЦА. Ц. **20** к.

Кизеветтеръ, А. А. Прив.-доцентъ. ПЕРВЫЙ ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ. Ц. **20** к.
Мин. Нар. Пр. ДОПУЩЕНО въ безплатныя народн. читальни и библіотеки.

Кожевниковъ, Г. А. Прив.-доцентъ. ПЕРЕЛЕТНЫЯ ПТИЦЫ Ц. **20** к.

Линдеманъ, К. Э. Проф. О ЗАВИСИМОСТИ ЖИВОТНЫХЪ ОТЪ ЧЕЛОВѢКА. Ц. **20** к.

Его же. О КРАСОТѢ ВЪ ЦАРСТВѢ ЖИВОТНЫХЪ Ц. **20** к.

Моравскій, С. П. ЛЮДОВИКЪ IX СВЯТОЙ. Ц. **20** к.
Мин. Нар. Пр. ДОПУЩЕНО въ ученическія, средняго и старшаго возрастовъ, библіотеки среднихъ учебныхъ заведеній Министерства.

Нелидовъ, Ѳ. Ѳ. А. Н. ОСТРОВСКІЙ и ЕГО ДОРЕФОРМЕННЫЕ ТИПЫ. Ц. **20** к.
Мин. Нар. Пр. ДОПУЩЕНО въ ученическія, старшаго возраста, библіотеки среднихъ учебныхъ завед., мужск. и женск., и въ безплатныя народныя читальни и библіотеки.

Реформатскій, А. Н. Прив.-доцентъ. ХИМІЯ и ЖИЗНЬ ПРИРОДЫ. Ц. **20** к.

Романовъ, Н. И. Прив.-доцентъ. ДОНАТЕЛЛО. (Изъ исторіи итальянскаго искусства XV в.). Ц. **20** к.
Мин. Нар. Пр. ДОПУЩЕНО въ ученическія, средняго и старшаго возрастовъ, библіотеки среднихъ учебныхъ заведеній Министерства.

Барсковъ, Я. Л. РОССІЯ ВЪ 1801 ГОДУ Ц. **20** к.

Соколовъ, В. Д. ПУСТЫНЯ. (Физико-географическій очеркъ). Ц. **20** к.

СБОРНИКЪ ЧТЕНІЙ СЪ ВОЛШЕБНЫМЪ ФОНАРЕМЪ ВЪ ШКОЛѢ и ДОМА. Вып. I. Ц. **1 р 50** к.

Грузинскій, А. Е. М. И. ГЛИНКА. Ц. **15** к.

Барковъ, А. С. РАСТЕНІЯ СКАЛЪ и ПЕСКОВЪ. Ц. **15** к.

Павловъ, А. П. Проф. ЗЕМЛЕТРЯСЕНІЯ. Ц. **10** к.

Романовъ, Н. И. Прив.-доцентъ. РЕМБРАНДТЪ. Ц. **20** к.

Бѣльскій, Л. П. Прив.-доцентъ. ЖУКОВСКІЙ. Ц. **10** к

Кизеветтеръ, А. А. Прив.-доц. ИВАНЪ ѲЕДОРОВЪ и НАЧАЛО КНИГОПЕЧАТАНІЯ на РУСИ. Ц. **10** к.

Реформатскій, А. Н. Прив.-доцентъ. ГОРѢНІЕ. Ц. **10** к.

Моравскій, С. НѢМЕЦКІЕ ГУМАНИСТЫ и ОБСКУРАНТЫ въ XVI в. Ц. **10** к.

Печатаются:

Сборникъ чтеній съ волшебнымъ фонаремъ въ школѣ и дома. Вып. II.

Е. В. Богословскій—Моцартъ. *П. Н. Сакулинъ*—Первобытная поэзія. *С. Г. Крапивинъ*—О металлахъ. *П. Фрейбергъ*—Тайны цвѣтовъ. *А. Алферовъ*—М. М. Антокольскій. *А. Е. Грузинскій*—Ф. Шиллеръ. *С. Григорьевъ*—Крыша міра.

„МУЗЕЙ ПЕДАГОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА“ въ 1903 году. Выпускъ I.

Постоянный и подвижной Музей Педагогическаго Общества при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ (*Дѣвичье поле, уг. Оболенскаго и Трубецкого пер., гимназія имени Гр. Шелапутина*) открытъ съ 15 го августа по 15-е мая по воскресеньямъ съ 1 до 3 ч. и по средамъ — съ 3 до 5 ч. пополудни.

Цѣна **15** коп.

P. Ц.

Кв.
Прод. цена Р. 5 г.